



الفكر المعاصر

مايو ١٩٦٦

العدد الخامس عشر

● «إن الحياة لا تساوي شيئاً ، ولكن شيئاً لا يساوي الحياة» .
أدريه مالرو

● الاشتراكية العربية أوضح دليل على أن إلغاء الاستغلال يعني إلغاء الاستعمار والنجاسة والتخلف ، كما يعني حياة الحرية والوحدة والرخاء

● ليس الشاعر الخلاق من يفرقنا بكلمات منمقة إنما هو المفكر الصادق الذي يقل إلينا حقيقة النفس الإنسانية وجوهرها

● حاولت دائماً أن أناصر كل فن عظيم يستهوي مباشرة عامة الشعب
مارك شايفال

● بقلم رئيس التحرير

● من معاركنا الفكرية ، تصفية نقدية لظاهرة الخلاف حول الوضعية المنطقية للدكتور زكي نجيب محمود

● عبادة الفن عند أندريه مالرو ، حوار فكري مع الفيلسوف الفرنسي حول فلسفته في الجمال للدكتور زكريا ابراهيم ● عود إلى اليمين واليسار ، وجه آخر لقضية للدكتور حامد ربيع .

● ما وراء الاشتراكية العربية ، تأصيل نقدي للنظرية الاشتراكية في مفهومها العربي للدكتور عصمت سيف الدولة .

● جوتفريد بن والشعر المطلق ، اتجاه شعري جديد يقدمه الدكتور مصطفى ماهر ● فرجينيا وولف وقصة تيار الوعي ، مناقشة لاتجاه القصص المعاصرة للأستاذ علي شلش ● كفافيس الشاعر السكندري ، للأستاذ فاروق فريد .

● مارك شاجال وحرية الشكل واللون ، للأستاذ محمد عبد الله الشفقي .

● أمين الخولي .. رجل من رجال الرأي ، تحية أدبية لفقيه الأدب العربي للأستاذ ابراهيم الإبياري .

●، ثرثرة فوق النيل ، للأستاذ جلال العشري .

● مع جراهام جرين ، أنا مانياني ، ربنه كلير ، قوامي نكروما ، صلاح طاهر ، مصطفى محمود ، سعد الدين وهبه ، محمد الفيتوري ، فاروق منيب

● مناقشات مفتوحة .

هذا العدد

٤ ص

تيارات فلسفية

٦ ص

فكر اشتراكي

٣٢ ص

أدب ونقد

٤١ ص

دنيا الفنون

٧٠ ص

شبكة كتب الشيعة

الفكر العربي

٧٩ ص

رأي في كتاب

٨٣ ص

لقاء كل شهر

٨٤ ص

نروة القراء

١٠٥ ص

هذا العدد

يبدأ هذا العدد بما اعتدنا أن نبدأ به ، وهو لمحات من تيارات الفكر الفلسفي ، وها هنا يجد القارئ ثلاث مقالات أولها تحدثت عما يسمونه بالمعارك الفكرية في حياتنا الفلسفية حديثاً يبين أن الأمر بين أصحاب الآراء المختلفة لا يبلغ أن يكون حراكاً بقدر ما هو تكامل لوجهات النظر ، ذلك لأن البحث الفلسفي قد يقع في أحد شطرين . . فهو إما أن يحى " أقرب إلى التعبير الأدبي مكتسباً من النظرة الفلسفية عمقها ، وعندئذ يكون ماساً بالحياة اليومية ومشكلاتها ومعالجاً للنفس الإنسانية وخفاياها ، ومثل هذا البحث كثيراً ما يطلق عليه اسم الحكمة بدل كلمة الفلسفة ، وإما أن يحى " البحث الفلسفي تحليلاً نظرياً للمفاهيم العقلية المجردة التي ترتد إليها ظواهر الفكر ارتداداً يجمع تلك الظواهر في فكرة عامة واحدة أو في قليل من الأفكار العامة ، وعندئذ لا يكون البحث الفلسفي قريب الصلة بالحياة اليومية ومشكلاتها ، فإذا كان ثمة رجلاً أحدهما يمر الحياة من الحكاء والآخر يحلل الأفكار المجردة تحليلاً يختصرها في مبدأ واحد ، فلا يكون هذان الرجلان في صراع بقدر ما يكونان متكاملين يتم أحدهما الشوط الآخر . وبعد ذلك ينتقل القارئ إلى المقال الثاني وعنوانه « عبادة الفن عند أندريه مالرو » وفيه يصور لنا الكاتب وقفة مالرو من الإنسان والحضارة ومن الكون بصفة عامة ، وهي وقفة تتميز فيما تتميز به بإعلانها الدور الذي يلعبه الفن في خلق الحضارة البشرية. حتى ليذهب مالرو إلى اعتباره الفنان على أنه فوق مستوى عامة الناس ، كأنما هو في منزلة وسطى بين الآلهة والبشر . إن مالرو ليلمس وحدة الروح الإنسانية والحرية الإنسانية والإغناء الإنساني ، يلتبس ذلك كله في ثمرات الفن التي يجمعها من أطراف الدنيا جميعاً ويضعها على صفحات كتبه لتكون متحفاً واحداً يصبح بمن يطالعها قائلًا هذا هو الإنسان في تاريخه ، لا فرق هناك بين أسود وأبيض ولا بين عقيدة وعقيدة الهم إلا عقيدة واحدة يؤمن صاحبها بمكانة الفن . ثم تجيء بعد ذلك المقالة الثالثة التي تعود بنا إلى مشكلة كنا طرحناها في عدد سابق عن الإيمان واليسار في شئ مناحي الفكر والأدب والفن ، إلا أن صاحب هذا البحث يتناول الموضوع من زاوية جديدة فيها كثير من التحليل والتوضيح وتوسيع الأفق في تناول هذه الفكرة ومحاولة فهمها فهماً دقيقاً ، ولعل أهم ما يتميز به هذا البحث هو أنه يلمت أنظارنا إلى أن التفرقة بين الإيمان واليسار إنما هي تفرقة لا تقف عند حدود الألفاظ والمقابلة بينها ، وإنما تضرب بجذورها إلى الحقيقة الموضوعية الخارجية ذاتها بحيث تجيء " معبرة عن فلسفة معينة وعن نظرة محددة للوجود والحياة .

وإذا ما فرغ القارئ من التيارات الفلسفية وجد باباً خصصناه للفكر الاشتراكي ، وها هنا يجد مقالة واحدة مما تنضت تحت الاشتراكية العربية من مبادئ وأفكار مضمرة تخرج إلى النور بالبحث والتحليل . وإن كاتب هذا المقال ليذهب إلى أن الاشتراكية العربية ليست مجرد تطبيق عربي للاشتراكية العالمية ، وإنما هي نظرية قائمة برأسها وحسبنا في تمييزها أن نقول إنها لا تقتصر على وسائل الإنتاج وتأمينها ، وإنما هي تضيف إلى ذلك جهوداً أخرى لم تكن الاشتراكية العالمية قد تعرضت لها لأنها لم تجد ضرورة لذلك ، وأعطى هذه الجهود المضافة بالنسبة للاشتراكية العربية جهادنا في مكافحة الاستعمار والتجزئة والتخلف ومحاولاتنا المستمرة نحو أن نطفر بالحرية والوحدة والرخاء .

ثم يجيء بعد ذلك باب « الأدب ونقده » وفيه ثلاث مقالات الأولى من جوتفريد بن الشاعر الألماني الذي يلبسونه إلى المدرسة التمييزية في الأدب، وهي مدرسة يقول النقاد عنها إنها تتميز بشيء من التشاؤم الفلسفي الذي يرى في إنسان العصر الحديث حياة مضطربة مبهمة الحدود، وأن العبارة الأدبية كما يراها جوتفريد بن لتفيع مباشرة من الخبرة الحية لا تلتصق فيها حدود العقل ولا تحديد العلاقات. وأما المقالة الثانية فهي من فرجينيا وولف التي عرفت في الأدب الحديث بكونها واحدة من جهاة الكتاب الذين يصورون في أدهم مجرى الشهور الداخل بكل ما فيه من تفكك أو ترابط، فهي تعتقد مع أفراد تلك الجماعة أن الحقيقة ليست هي ما يظهر أمامنا، وإنما تكن الحقيقة في الحياة الزاخرة التي يضطرب بها الذهن والشعور والذاكرة اضطراباً فيه كثير من الاختلاط الشديد الذي تتداخل فيه الانطباعات والتصورات بعضها في بعض، بحيث تكون كل ظاهرة سلوكية بشرية بمثابة ستار ظاهر يخفي وراءه خفياً هائلاً من عناصر الحياة الداخلية. وأما المقالة الثالثة في هذا الباب فهي عن كفافيس الشاعر السكندري الذي يؤمن بحق أن الخلق الشعري لا يكون في تلويق اللفظ وفي تنميق العبارة بالبديع والمحسنات، إنما يكون في صدق الإحساس الذي ينقل إلينا حقيقة النفس الإنسانية في جوهرها العميق، كان كفافيس واقعياً في أدبه يلتزم حدود الواقع كما وقع في الطبيعة أو في مجرى التاريخ.

وبعد الأدب ونقده نطالعنا دنيا الفنون في هذا العدد لنجد مقالا من شاحال الفنان الذي عرف فنه بالحرية شكلا ولونا ومضمونا، وبالبساطة التي تحببه إلى عامة الناس؛ إذ كان من رأيه في الفن العظيم أنه هو الذي يستهوى عامة الشعب استهواء مباشراً. ثم يجيء تيار الفكر العربي وهو يحمل للقارئ كلمة تقدير ووفاء يقدمها كاتب المقال إلى فقيه الأدب الأستاذ أمين الخولي، حل أنها كلمة تضيق إلى ما فيها من خلق الوفاء فكرة تحليلية يميز بها الكاتب بين نوعين من الرجال. أحدهما قابل والآخر فاعل. أحدهما يتلقى من الطبيعة ومن الناس ومن الحياة ثم لا يزيد، والآخر يتلقى ما يتلقاه لبيده في رأسه حتى ينتهي إلى رأي مبتكر أصيل فيذيعه في الناس، ومن هذا القبيل كان الأستاذ أمين الخولي.

وأخيراً يجيء الرأي في كتاب « ثروة فوق النيل » لنجد رواية ليست - عند صاحب الرأي - فلسفية بالمعنى الذي يتخذ من قضايا الفلسفة موضوعاً، ولا هي فلسفية بالمعنى الذي يقصد به روايات الموجة الجديدة، وإنما هي إلى حد كبير رواية واقعية الموضوع طيبيّة العرض كسائر روايات نجيب محفوظ.

وينتهي العدد باللقاء الشهير الذي يعرض على القراء طائفة من أهم أحداث الفكر والأدب والفن، ويتلو هذا اللقاء ندوة يجتمع عليها القراء بعضهم مع بعض.

نجيب محفوظ

من معاركنا الفكرية

دكتور زك نجيب محمود

١

هكذا نشاء في الأقدار ، كلما لذت بالصمت
عن الدخول في مناقشات على صفحات الصحف
والمجلات العامة ، حول العمل الفلسفي الصحيح ،
ماذا يكون ؟ وكيف يجب أن يكون ؟ نشأت ظروف
تستثير في نفسى الرغبة في الكتابة من جديد ، كأن
يصدر كتاب فيه حمل للناس على اصطناع وجهة
معينة للنظر في عمل الفيلسوف المختص ، وأن يكون
هذا الكتاب لكاتب أحبه وأقدره ، ولكنه مع ذلك
— فيما أرى من كتابه — إما أن يكون قد ضل عن
الصواب من حيث لا يدري ، وإما أنه يدري لكن
اشتغاله بالصحافة قد زين له أن يعرض على عامة
القراء ما يتوقع أن يكون له في أنفسهم وقع حسن ،
بغض النظر عما تقتضيه الدقة في صياغة العبارة التي





● الفلسفة هي المسكينة وحدها بين فروع التخصص العلمي ، لأنها نهب لمن يعلمون ومن لا يعلمون على حد سواء ؛ لا بل إن من لا يعلمون كثيراً ما تكون لهم الصيحة الأعلى ، لأنهم يستخدمون من منابر القول ما لا يستطيع العلماء أن يستخدموه .

● وكيف يكون تناقض - ودع عنك أن تكون « معركة » - بين رجل « يعيش » أنا حياته العملية بمشكلاتها ، و « ينظر » أنا آخر نظرة تحليلية تفك له عقد تلك الحياة المتشابكة الخيوط إلى عناصرها ومكوناتها ؟

● دونك يا « إنسان » . فاجمع هذه الأشياء كلها من علم وغيبات وما شئت أن تجمع لتكامل حياتك « الإنسانية » ؛ لكنك بما أنت به « فيلسوف » تخصص في شيء ولا تبتسر جهودك في سواء ، لأن سواء يقوم به غيرك مع الناس .

الحق أنها ظاهرة غريبة في صحافتنا ومجلاتنا العامة ، لا أدري أهي من مواضع الحمد فيها أم هي من مواضع المؤاخذة ، وأعني ظاهرة أن تتعرض الصحف والمجلات العامة للحديث في دقائق المذاهب الفلسفية ، حديثاً يتصدى له في أحيان كثيرة من لم تكن المذاهب الفلسفية بدقائقها وتفصيلاتها جزءاً من دراسته ؛ وعندئذ قد تثار الشهوة عند أصحاب الدراسة المتخصصة أن يردوا في الصحف والمجلات العامة نفسها ، عما ظنوه خطأ أو تحريفاً ، لكن ما أكثر ما يقع هؤلاء في حرج شديد : فهم إذا صمتوا فربما نتج عن صمتهم هذا ، اعتقاد عند عامة القراء بصواب ما نشر ؛ وإذا ردوا ليصححوا الأخطاء ، فهم حينئذ أمام أمرين ، فاما أن يردوا على سطحية بسطحية مثلها ، فيسيثوا إلى أنفسهم وإلى علمهم ، وإما أن يردوا على السطحية بالعمق ودقة التفصيلات ، فلا يجدون عند القراء استجابة

يسوقها لهم ؛ ولعل هذه النقطة الأخيرة أن تكون هي نفسها العلة التي من أجلها هممت بالصمت عن الدخول في مناقشات على صفحات الصحف والمجلات العامة ، في شئون الفلسفة ، كلما اقتضى الحديث عن هذه الشئون الفلسفية نصيباً من الدقة لا تسيعه القراءة العابرة السريعة ، التي هي قراءة الكثرة الغالبة من القراء ؛ وإن هؤلاء القراء لمعذرون في مثل هذه القراءة العابرة السريعة ، لأن الصحف والمجلات العامة لم تخلق لعرض البحوث العلمية بتفصيلاتها الدقيقة ، وأقصى ما تستطيعه هو الأحاديث العامة التي تهمل التفصيلات ، لكنها عندئذ تكون قد أهملت ما يجعل البحوث العلمية جديرة باسمها هذا ؛ فليست نظرية النسبية - مثلاً - هي هذه الأفكار العامة التي نقرأها عنها في الصحف والمجلات ، بل هي تفصيلات رياضية ، لا يستطيع بغيرها أن تشق الذرة ولا أن يطلق من مكانه صاروخ من صواريخ الفضاء .

تعاذل استجاباتهم عندما قرءوا صحيفة الاهتمام الأولى، وما أكثر ما تأغلنى الحيرة الباسة ، كلما طالت خوضاً في المذاهب الفلسفية هل أقلام نفر ، هم أنفسهم النفر الذين يترددون - في ظروف أخرى - أن يسبحوا من الفلاسفة والمتفلسفين ؛ هل أتى لا أعجب على هؤلاء ، عيسى هل آخرين كان لهم من الدراسة الفلسفية نصيب موفور ، وكان في استطاعتهم أن يأخذوا مسائلها ومشكلاتها مأخذ الجدل ، ومع ذلك فهم لم يفعلوا ، مؤثرين النجاح الصغرى على دقة العلم ؛ وإلى لأسألهم سؤال زميل لزملائه : أرايتم أصحاب الدراسات المتخصصة الأخرى يعرضون بضاعتهم على هذا النحو في الصحف والمجلات العامة ؟ أرايتم عالماً في الطبيعة النووية - مثلاً - أو في الرياضة البحتة يعرض نظرياته العلمية على هذا النحو الذي يتيح لعامة القراء أن يناقشوا أصحاب التخصص ، في الوقت الذي لا يستطيع عامة الناس أن تحمل من العلم إلا تعميمات غامضة ، ولا يستطيع أصحاب التخصص أن يردوهم إلى الصواب - إذا أخطأوا - إلا بذكر دقائق وتفصيلات ، هي مما لا تنشره الصحف ، ولا مما يقبل عليه القراء حتى إن نشر ؟

الفلسفة هي المسكنة وحدها بين فروع التخصص العلمي ، لأنها نهى لمن يطمون ومن لا يطمون هل حد سواء ؛ لا يل إن من لا يطمون كثيراً ما تكون لهم الصيحة الأهل ، لأنهم يستخدمون من منابر القول ما لا يستطيع العلماء أن يستخدموه ؛ إذ تقديم دقة في القول لا تتفق مع منابر الخطباء ؛ وما حيلتنا إذا كان في الفلسفة من الجاذبية ما يغري بالخوض في مسائلها ، خوضاً يصطدم فيه الرأي مع الرأي إلى الحد الذي يجيز للكاتبين أن يصغوا مواضع الصدام بأنها « معارك » ، كأن الأمر قد انقلب إلى ساحة للمبارزة بالسيف ، وللمقاتلة بالرمح والبقابل .. وإن الفلسفة لتزداد مسكنة على مسكنة حين يجد علماءها أنفسهم وقد اتخذوا طريق الأبرياء في تسليح المعرفة الفلسفية ، تسليحاً يمكنهم من

عرض خلافاتهم أمام الجمهور ، في أعمدة الصحف والمجلات العامة ، بحيث إذا جروا أحدهم أن يراعى دقة العلم في عبارته ، قيل عنه في المحافل العامة إنه مبتور الصلة بمشكلات الحياة . وعن بعض هذه « المعارك » أردت الحديث ، وهي « المعارك » التي كنت فيها طرفاً من أطراف القتال .

٢

إن الخلاف بين رجال الفلسفة ، ودع عنك أديعائها ، يبدأ منذ الفاتحة ، إذ يبدأ من تحديد الميدان الذي تنشط فيه الفاعلية الفلسفية ، ماذا يكون ؟ فلقد جرى العرف بأن نسلك في جماعة المشتغلين بالفلسفة رجالاً من طرازين مختلفين أشد اختلاف ؛ هو نفسه الاختلاف الذي يقع بين معنيين أساسيين للفلسفة ، لا يشبه أحدهما الآخر إلا شياً بعيداً ، ومع ذلك جاز لمؤرخي الفلسفة أن يجمعوا المجموعتين معاً في فلك واحد ، لكن مع التنبيه لما بين المجموعتين من اختلاف في جوهر العمل الذي تؤديه كل منهما ؛ وقد يحدث أحياناً أن نفرق بين المجموعتين في الاسم ، فنطلق على إحدهما اسم « الفلاسفة » وعلى الأخرى اسم « الحكماء » حين نقصد بهذه التفرقة أن نجعل « الفلسفة » متصورة على الفاعلية الذهنية التي ينشد صاحبها الوصول إلى معان مجردة ، ومبادئ عامة ، تكون هي المعاني والمبادئ التي نزع منها مبثوثة في المواقف والظواهر الجزئية ، بعد أن نجرد هذه المواقف والظواهر من مادتها ومن مكانها ومن زمانها ، لنصل إلى ما هو « مجرد » و « مطلق » ؛ وبقدر ما توغل في الطريق المؤدية بنا إلى هذا التجريد والتعميم ، نكون قد بعدنا عن « الحياة » وعن « الإنسان » في مواقفه الجزئية المعينة ذات المكان المعلوم والزمان المحدد ؛

وأما « الحكمة » - حين تريد بهذه الكلمة طرازاً آخر من التفكير ، يختلف عن الطراز الذى أسلفناه - فهى لصيقة « بالحياة » و « بالإنسان » و « بالخبرة » [الحية] التصاقاً لا يجعلها تترك هذا المجال إلى مجردات نخلت من مضمونها الفردى ، ولذلك نجد « الحكماء » يتحدثون بلغة تختلف عن لغة « الفلاسفة » (إذا قصرنا هذه الكلمة الأخيرة على فاعلية التجريد) فى أن الحكم ينضح من خبرته الفردية نصحاً يجعل حديثه أدخل فى باب التعبير الأدبى ، على حين أن الفيلسوف التجريدى لا يبالي ماذا تكون خبرته أو خبرة سواه ، لأنه لا يعنى بالخبرات إلا بمقدار ما تصلح وسيلة موصلة إلى أصول مجردة من مادتها ، ومطلقة من قيود زمانها ومكانها ، فالفرق بعيد بعداً فسيحاً بين نوع البحث الذى يضطلع به « ديكارت » - مثلاً - أو « كانت » وبين نوع الحديث الذى يتحدث به « كونفوشيوس » أو « بوذا » أو « ياسبرز » أو « هيدجر » ، الفرق بعيد بعداً فسيحاً بين بحث يؤديه ابن رشد فى شرح الفلسفة الأرسطية والتعليق عليها ، وبين كتاب « المنقذ من الضلال » للإمام الغزالي ... ضربان من التناول يختلفان فى نقطة البدء ، وفى طريقة العرض ، وفى الهدف : أحدهما يبدأ من مشاعر ليسير بها فى طريق وصفى ذاتى بحيث ينتهى إلى مبادئ غاية فى التجريد ، والآخر يبدأ من مشاعر ليسير بها فى طريق وصفى ذاتى بحيث ينتهى إلى رسم نموذج الحياة العملية .

ولست تهمنى هذه التفرقة بين المعنيين اللذين تؤخذ بهما الفلسفة « معنى » التحليل والتجريد والصياغة العلمية « ومعنى » الارتكاز على الخبرة الفردية لإقامة منهج للحياة » - أقول إن هذه التفرقة لا تهمنى - فى هذا السياق - إلا لأنها تنتهى منها إلى نتيجة هامة فيما أنا بصدد الحديث فيه ، وهى أن هذين الفريقين « يتعاونان » ويكمل أحدهما الآخر ، ولا « يتصارعان » ولا « يعتركان » ؛ كل

على الأمر من تباين بينهما هو أن فريقاً منهما يقيم - على أساس خبرته الخاصة - نهجاً للحياة ليسير عليه الآخرون إذا أرادوا « على حين أن الفريق الثانى يقيم نسقاً ذهنياً أشبه ما يكون بالبناء الرياضى لايمس « الحياة العملية » إلا بطريق غير مباشر ، ذلك إذا مسها حل الإطلاق » فافترض أن حكماً تقدم إلينا بنهج فى الحياة يرتضيه ، ولنقل مثلاً إنه متصوف جاهد ليضع أمامنا ما قد عاينه فى رياضته الصوفية ، ليحيا آخر الأمر على صورة معينة ، ثم جاء دارس نظرى فتناول هذا اللون من الحياة كما وصفه لنا المتصوف فى كتابه الذى تقدم به ، تناولاً أراد به استخراج « المبادئ النظرية » المبتوثة فى حياة المتصوف العملية ، فعندئذ يكون أمامنا رجلان مختلفان : أحدهما « يحيا » على طراز معين ، والآخر « يحلل » ذلك الضرب من الحياة تحليلاً يستخرج به المبادئ الخفية وراء الأحداث الجزئية ، فهل نقول عن هذين الرجلين إنهما يصطرعان أو يعتركان ؟ أليس الصواب فى هذه الحالة هو أن نقول إن أحدهما يكمل طريق زميله ، بحيث يتكامل أمامنا شريط واحد نصفه حياة عملية مورست بالفعل ، ونصفه الآخر مبادئ نظرية استخرجت من النصف الأول ؟ وكثيراً ما يضطلع بالنصفين معاً رجل واحد فى زمنين من حياته مختلفين .

إن « الحركة » لا تكون إلا إذا وقع الجدل فى عملية التحليل التى تقع فى النصف الثانى من نصفى الشريط ، فترى فيلسوفين أرادوا تحليل ما قدمه صاحب الحياة العملية ، فانتهى أحدهما إلى صورة من التحليل ، وانتهى الآخر إلى صورة أخرى ، على أن يكون مفهوماً أن صاحب الحياة العملية لا يتأثر فى حياته بين تحليل وتحليل .

على أن النصف الأول من نصفى الشريط ، قد لا يسكنه متصوف أو مصلح اجتماعى بما يقدمه من نموذج عملى للحياة ، بل قد يحتله عالم يضطلع فى

علمه بحل مشكلات الحياة من زراعة وصناعة ،
 كأن يبحث مثلاً في طريقة تقاوم بها دودة القطن
 أو جرثومة البلهارسيا ، أو في طريقة تصنيع بها
 الخشب من مادة غير جذوع الشجر . وهكذا
 وهكذا مما يشغل به رجال العلم أنفسهم ، ثم يأتي
 رجل التحليل في النصف الثاني من الشريط ،
 ليستعرض مجموعة النظريات والقوانين التي تقدم بها
 العلماء في ميادين تخصصهم ، لا ليضيف إليها نظرية
 جديدة أو قانوناً جديداً ، بل ليسأل نفسه حيالها
 أسئلة من قبيل قوله : ترى هل تكون هذه المجموعة
 من النظريات والقوانين وحدة متصلة في نهاية
 الأمر ، تنتهي إلى مبدأ واحد يضمها جميعاً في بناء
 واحد ؟ أو هي كثرة لا سبيل إلى ضم بعضها إلى
 بعض في وحدة واحدة ؟ ها هنا قد تختلف الإجابة
 عند فيلسوف عنها عند فيلسوف آخر .
 لكن اختلافهما هذا لا يغير من عمل العلماء
 شيئاً ، إذ هو اختلاف في صورة الفهم والتحليل ،
 فليس هناك - ولن تكون - « معركة » بين من
 يسكنون في النصف الأول من الشريط ، ومن يسكنون
 في نصفه الثاني ، وإنما « المعارك » تكون - إذا
 كانت - بين سكان النصف الثاني وحدهم دون أن
 يتأثر بمراكزهم هذا « سكان النصف الأول » .

٣

فإذا تقول بعد هذا الشرح الذي يفرق بين
 العمل المتصل بنهج الحياة ومشكلاتها ، وبين التحليل
 النظري الذي يحلل ذلك النهج وما قبل في حلول
 تلك المشكلات ، تحليلاً لا يستهدف إلا أن يضيف
 الشطر النظري إلى الشطر العملي لتكمل أبعاد الصورة ؛
 إنني أسألك : ماذا تقول بعد هذا الشرح إذا وجدت
 رجلاً من الصنف الأول - أو يزعم أنه كذلك -
 « يعارك » رجلاً من الصنف الثاني ؟ أليس أقل

ما يقال عندئذ أن رجل النصف الأول لم يفهم
 نفسه ، ولم يدرك المهمة التي يريد أداءها ، كما
 لم يفهم زميله ولا أدرك مهمته ؟

إنني أقول هذا ، وفي ذهني كتاب « سارك فكرية »
 الذي أخرجته زميلنا الأستاذ محمود أمين العالم ،
 ليضم فيه مجموعة من مقالات نشرها في مجلات
 مختلفة الأسماء ، وأنظر في هذه « المعارك » فأجد
 عدداً منها يجعلني أنا الطرف الآخر من طرف
 « المعركة » - لماذا ؟ لأنني أذهب في العمل التحليلي
 للفلسفة مذهباً ليس فيه « طريقة حياة » ولا « مشكلات
 حياة » - نعم ، يا سيدي ، ولو سألتني ابتداء لو فرت
 عليك عناء « المعارك » ، لأنني بطريقة التحليل التي
 أذهب إليها ، لا أنفي أن يكون هناك جزء آخر من
 البيت يسكنه مهتمون بالحياة العملية ومشكلاتها ،
 بل قد أكون أنا نفسي ممن يسكنون في هذه الغرفة
 من البيت حيناً ، وفي تلك الغرفة حيناً آخر ،
 وكيف يكون تناقض - ودع هناك أن تكون
 « معركة » - بين رجل « يعيش » أنا حياته العملية
 ومشكلاتها ، و « ينظر » أنا آخر نظرية تحليلية تفك
 له عقد تلك الحياة المتشابكة الخيوط إلى عناصرها
 ومكوناتها ؟ .

ولعلني أسمع قارئاً يسألني وما طريقتك في
 التحليل ، التي أثار « المعارك » بينك وبين
 كثيرين آخرين ؟

فأقول إنه إذا جاز لي أن أضغط ألوف
 التفاصيل في موجز يسير مفهوم (وعل أنا تقع
 المسألة في إيجاز المطول وتيسر المعقد)
 فأنني أقدر : أولاً ، أن هنالك عالماً من « أشياء »
 نحيا معها وبها ، وهنالك أيضاً « لغة » نتكلم بها معاً ،
 لنحقق بهذا الكلام أغراضاً كثيرة مختلفة ، من
 بينها أن نصف تلك الأشياء التي تحيط بنا ، وأن
 نتحدث عنها في حياتنا اليومية بما ينظم بيننا التفاهم
 عليها .

(ولا شأن لي الآن بأغراض اللغة الأخرى ، لأنها لا تدخل في موضوع «المراك») — وليسمح لي القارئ أن أوجه انتباهه بشدة إلى الفرق بين «الشيء» من جهة ، و «اللغة» التي تبادلها عن ذلك الشيء من جهة أخرى ؛ فعبارة «زجاج النافذة مكسور» ليست هي زجاج النافذة المكسور ، بل هي «كلمات» قيلت عن الزجاج المكسور. ثانياً ، ما دمنا قد اتفقنا على هذه التفرقة بين «الأشياء» من ناحية و «اللغة» التي تقال عنها من ناحية أخرى ؛ فيلزمنا بعد ذلك أن نضبط الأصول والقواعد التي ينبغي توافرها في «اللغة» لتؤدي ما أريد لها أن تؤديه في عملية التفاهم بين الناس ؛

وأكفي من القول بهاتين النقطتين ، فهما تلخصان ما أريده ؛ فهل إذا زعمت لك بعد ذلك أن جانباً من بحث الباحثين يجب أن ينصرف إلى ضبط العبارات اللغوية — التي عليها مدار التفاهم بين الناس في حياتهم العملية — تجد عندك ما يبرر أن «تعترك» معي لتقول : إنك رجل شكلي جامد رجعي ، تركت الحياة النابضة إلى تحليلات لغوية باردة جافة ؟ .. لست أظن أنك واجد ما يبرر لك مثل هذا الهجوم ، لأنك — معي — تريد أن تقوم اللغة بالتفاهم الحسن بين الناس ، ولا يكون تفاهم بغير دقة وضبط ، فمن الذي يفكر لنا في طرائق الدقة والضبط هذه ؟ .. أما أنا فأقول إنه هو العمل الأساسي للفيلسوف ؛

لأننا ما دمنا إزاء جانبين : جانب الأشياء التي نحيا معها وبها ، وجانب اللغة التي نديرها بيتنا عن تلك الأشياء ، فالأفضل أن يكون عالم الأشياء — من نبات وحيوان ومخزور الخ — من اختصاص «المعلم» ككل في دائرة تخصصه ، وأن يكون عالم اللفظ من اختصاص «الفلاسفة» ، وهذا يعني الفلسفة مكللة للعالم ، لا متعارضة معه ولا متحركة .

ومع ذلك فهذا الموقف الذي لم يعجب زميلنا الأستاذ محمود أمين العالم — كما لم يعجب كثيرين غيره قد أتناول بعضهم في هذا المقال — ولست في

الحق أدري أين باعث هذا التفور كله ؟ أهو في قولنا إن ثمة عالماً مليئاً بأشياء نحيا بها ومعها ، ولغة اصطلاحنا عليها لتفاهم بها عن ذلك العالم ؟ أم هو في قولنا إن هذه اللغة لا بد لها من أصول تضبط استعمالها ؛ أم في قسمتنا للعمل الفكري بين علماء يحللون الأشياء ويركبوها ، وفلاسفة يحللون رموز اللغة ويركبوها ، ليتفق الرمز مع الرموز إليه ، ليتنى أدري أين باعث هذا المقت الشديد الذي يجعل الأستاذ العالم يقول تعليقاً على هذا الاتجاه الفكري إننا

« لا نكاد نتفهم تفضة صادقة واحدة مما في حياتنا الانسانية المعاصرة من إيجابية وجهود

مبدولة من أجل التقدم » ترى هل ينظر

الأستاذ أمين العالم حوله فيرى الدنيا وقد سادها حسن التفاهم ، فلا اختلاف على رأي ؟ وإذا كان الاختلاف في الرأي على أحده وأشده

بين الناس « في حياتنا الانسانية المعاصرة » ، فهل يكفر من يزعم أن اختلاف الناس قد يكون ناشئاً من طريقتهم في استعمال اللغة التي يتبادلونها ؟ كم ألف موقف من مواقف الخلاف ، يوضح لنا التحليل فيها أن لا خلاف بين المتجادلين إلا في أن كلا منهما يفهم لفظة معينة على وجه يبين يفهمها الآخر على وجه آخر ؟ ألا ينظر الأستاذ أمين العالم حوله « في حياتنا الانسانية المعاصرة » فيرى معسكرين كبيرين ، كل منهما يقول إن «الديمقراطية هي ما عندي» ، وإن «الحرية» هي ما عندي ، فإذا يكون هذا إلا أن كلا منهما يضع اللفظة الواحدة على شيء غير الشيء الذي يضعها عليه زميله ؟ فهل يعطل من «الجهود المبدولة» ، ومن «الإيجابية» أن نربي عقولنا أولاً على طريقة الربط بين لفظ معين وشيء معين ، حتى لا يكون اختلاف في غير موضع لخلاف ؟

إن الأستاذ العالم يريد للفلسفة أن تصنع شيئاً ونحن نريد لها أن تصنع شيئاً آخر ، لا لأننا في حق من الصنيع الأول ، بل لأن هناك أعمالاً أخرى تؤديه ؛ إن سوق التجارة فيه

والفاكهة ؟ ! كلا وألف مرة كلا . بل ألف ألف مرة ؟ فدونك يا « إنسان » فاجمع هذه الأشياء كلها ، من علم وغيبات وما شئت أن تجمع لتكامل حياتك « الإنسانية » ، لكنك بما أنت به « فيلسوف » تخصص في شيء ولا تبشر بجهودك في سواء ، لأن سواء يقوم به غيرك من الناس .

٤

لقد تعرض منهج التحليل الفلسفي الذي اخترته لنفسى منهجاً واتجاهاً ، لكثير من المعارضة قبل ذلك وبعد ذلك ، وكان المغفور له الأستاذ عباس محمود العقاد ممن عارضوه بمناسبة صدور كتابي « المنطق الوضعي » لأول مرة عام ١٩٥١ (راجع كتابه « بين الكتب والناس ») وكان أقوى ما اعترض به - وهو اعترض شائع بين أعداء الوضعية المنطقية - أنه إذا كان هذا المنهج يرفض - في باب العلوم - كل ما عدا نوعين فقط من أنواع القول ، أحدهما قول تجريبي قياسه الواقع المحسوس ، والثاني قول فيه تحصيل حاصل (كالمعادلات الرياضية) ، أي أن هذا المنهج يرفض من الأقوال التي يدعى أصحابها أنهم يقولون بها « علماً » جميع العبارات فيما عدا قضايا العلوم الطبيعية والعلوم الرياضية ، وأما العبارات التي لا تدخل في هذين العلمين ، فهي أقوال فارغة من المعنى ، نقول إنه إذا كان هذا هو ما يدعيه هذا المنهج في تحليل الكلام العلمي ، إذن فإن دعواه نفسها تكون من قبيل الأقوال الفارغة ، لأنها لا هي من قوانين العلم الطبيعي ، ولا هي من قبيل العلم الرياضي . لكن هذه الحجة مردود عليها ، بأن العبارات اللغوية ليست من مستوى واحد ، بل هي تقع في مستويات متدرجة في الصعود ، بمعنى أن ثمة عبارة قد تحيى تعليقاً على عبارة أخرى ، وعندئذ تعد الأولى من مستوى أعلى من مستوى الثانية ، ومقياس الصدق في أحد هذه المستويات المتدرجة ، ليس هو نفسه مقياس الصدق في المستوى الأعلى ، فافرض

الجزار والحداد وبائع الأقمشة وبائع الفاكهة والخضر ، فهل تلوم الحداد على أنه لا يبيع اللحم أو تلوم الجزار على أنه ليس حداداً ؟ إن الحياة تتطلب هذا وهذا وذلك جميعاً ، لكنها قد تكلف واحداً بشيء ، وآخر بشيء آخر ، دون أن يكون هنالك أدنى رغبة في أن نستغني بهذا الشيء عن ذلك . . . وهذا بنصه وفصه هو الفرق بيننا في تخصص الفلسفة وبين سوانا : نريد لـ « كان الفلسفة أن يبيع » طريقة الدقة في استعمال اللغة عند التضام ، وأن نترك لـ « كان الأدب » - مثلاً - أن يعرض لطرائق الناس في معاناتهم لمشكلات الحياة ، ولـ « كان » أخرى أن يبيع أشياء أخرى ، كلها مطلوب للحياة الاجتماعية المتكاملة .

انظر إلى هذه العبارة بقولها الأستاذ أمين العالم في سياق هجومه : « ماذا تريد هذه الفلسفة أن تلقنه للإنسان المعاصر ؟ إنها باسم الدفاع عن العلم تقول له اترك العلم للعلماء ، وباسم نيل الميافيزيقا والغيبات تقول له دعك من المبادئ العامة والنظريات الشاملة والسمي وراء الحقيقة الواحدة ، وباسم الصدق تقول له دعك من الوقائع في العالم الخارجي ، ولتعمكف على تحليل اللغة التي تعبر عن هذه الوقائع » والغلطة الأساسية عند أمين العالم في عبارته هذه ، هي في أنه وضع كلمة « الإنسان » المعاصر ، بدل « الفيلسوف » المعاصر ، ذلك لأننا لا نقول « للإنسان » اترك العلم واترك الغيبات واترك هذا وذلك ، وإنما نقول هذا القول « للفيلسوف » في الجانب الذي هو به فيلسوف ، لكننا نطالبه - من حيث هو « إنسان » - ألا يترك العلم ولا الغيبات ولا أي شيء مما يعدده صديقنا العالم ، إننا نكرر هنا ما قلناه على سبيل التشبيه ، وهو أن صديقنا العالم بعبارته هذه ، هو كمن يذهب للجزار فلا يجد عنده قماشاً ولا خضراً ولا فاكهة ، فيقول له معترضاً و « معتركا » : ماذا تريد يا رجل ؟ باسم الجزارة تقول « للإنسان » دعك من القماش والخضر

— مثلاً — أنني نظرت في جملة كهذه : « الجمل سفينة الصحراء » ثم قلت تعليقاً عليها : « في هذه الجملة تشبيه للصحراء بالبحر » فعندئذ — ما دامت إحدى الجملتين تعليقاً على الأخرى ، فلا تخضع إحداها للمقاييس التي تخضع لها الأخرى ، فلا يجوز مثلاً أن أقول إنه ما دامت الجملة الأولى تشبه الصحراء بالبحر ، فلا بد أن تكون الجملة الثانية كذلك حاملة لنفس التشبيه ، وإلا كانت باطلة — وشيء كهذا هو الذي يقوله المعارضون حين يقولون : إنك ما دمت تنظر إلى مجموعة الجمل العلمية ، ثم تقول عنها : هي إما جملة تجريبية تندرج في العلوم الطبيعية ، وإما جملة تحليلية تندرج في العلوم الرياضية ، إذن فلا بد لهذا القول نفسه أن يكون إما مندرجاً في العلم الطبيعي أو مندرجاً في العلم الرياضي ، وما دام هو ليس هذا ولا ذاك ، إذن فهو قول فارغ من المعنى .

إن المبدأ لا يكون مقياساً لنفسه ، بمثل ما يكون مقياساً للأمثلة الجزئية التي جاء لينطبق عليها ، هذه قاعدة منهجية لا ينبغي أن نفعل عنها وإلا وقعنا في مفارقات عجيبة ؛ فمثلاً إذا قلت : نتيجة للمشاهدة ، « إن المطر ينزل في مصر أثناء الشتاء » كان هذا القول بمثابة الوصف الذي يتحقق في حالات المطر الجزئية ، لكنه لا يعني أن هذا القول نفسه ينطبق على نفسه بحيث يكون هو نفسه مطراً ينزل في مصر أثناء الشتاء ؛ أو إذا وضعت بطاقة على رف من رفوف الكتب ، عليها هذه العبارة : « هنا توضع كتب التاريخ » فعندئذ يكون المفهوم هو أن العبارة تنطبق على الكتب التي جاءت لتنطبق عليها ، لكنها لا تنطبق على نفسها بحيث تصبح مطالبة بأن تكون هي نفسها كتاباً في التاريخ .

ويزيد العقاد على هذا الاعتراض اعتراضاً آخر فيقول : « إن الإنسان يستطيع أن يحزم بحقيقة لا صورة لما في الخارج على الإطلاق ، لأنه يستطيع أن يقول : « إن العدم مستحيل » ولا يمنعه من تقرير ذلك أن المحسوسات خلقت من شيء يسمى العدم أو شيء يسمى المستحيل » — ورداً على ذلك نقول إن

مثل هذه الجملة هي — كمعادلات الرياضياتة — نحصيل حاصل ، وليست مما يصف أمراً من أمور الواقع ؛ ولذلك كان صدقها كائناً في أنها تكرر شيئاً واحداً مرتين ، ثم لا تزيد على ذلك ؛ وشرح ذلك أنك لو سألت : ماذا تعني بكلمة « العدم » حين تقول « إن العدم مستحيل » ؟ لأجابوك بأن العدم هو « ما لا يكون » ، فإذا عدت إلى السؤال وقلت : وماذا تعني بكلمة « المستحيل » ؟ لأجابوك هنا أيضاً بأن المستحيل هو « ما لا يكون » — فتعلم عندئذ أن القائل « بأن العدم مستحيل » هو كالقائل : « ما لا يكون لا يكون » وهو قول صحيح ، لا لأن له صورة في الواقع ، بل لأنه تحليلي ، يكرر بشرطه الثاني ما جاء في شرطه الأول ، شبه بقولك في الرياضياتة $1 + 1 = 2$ ، أو بقولك في المنطق أ هي أ ، وليس في هذا كله ما ينبغي ما ذهب إليه منهج الوضعية المنطقية في التحليل .

لكننا وقد رددنا على اعتراض العقاد ، لا يسعنا إلا أن نشير إلى الفرق البعيد بين اعتراض واعتراضها هنا نحن أن المعارض يلجأ إلى لب الموضوع ليقيم حجته على نفس المستوى الذي جاءت عليه الدعوى المعارض عليها ؛ أما عند غيره فترى المعارض ينحرف عن الموضوع ليناشد في قرائه وجدانهم من إحدى نواحيه .

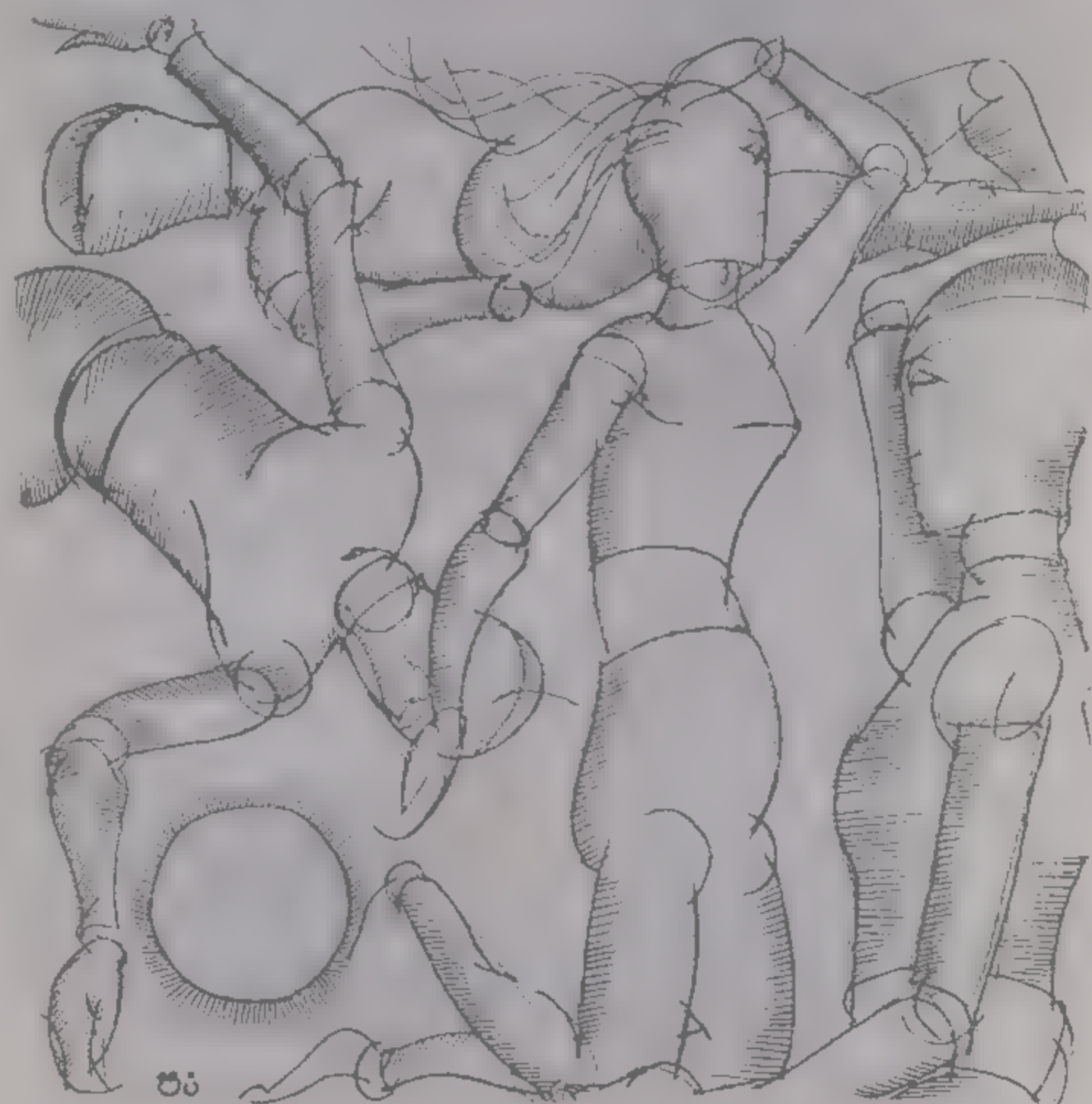
إلى هنا عرضت أمام القارئ موقفين من مواقف المعارضة التي وجدتها مناهضة للتجريبية العلمية التي دعوت إليها — وما زلت أدعو كلما سنحت فرصة — أما الموقف الأول فمعارضة قائمة — فيما أحسب — على مذهبية سياسية واجتماعية ، وأما الموقف الثاني فمعارضة قائمة على محاجة منطقية ؛ وإلى جانب هذين الموقفين مواقف أخرى صدر أصحابها في معارضتهم عن نزعة صوفية أو دينية — ولو تذكر هؤلاء وأولئك جميعاً أن منهجنا التحليلي منصب على ميادين الماوم وحدها ، دون سائر ميادين القول ، لأراحوا أنفسهم وأراحونا ، وأراحوا قراءهم في آن معاً .

زكي نجيب محمود

عبد

الملك

عبادة الفلك





دكتور زكريا ابراهيم

الإنسان يستطيع كل شيء، لأنه هو نفسه ليس شيء
 إن تاريخ الفن هو تاريخ تحمير الإنسان
 إن الحياة لا تساوي شيئاً، ولكن شيئاً لا يساوي الحياة

د. زكريا ابراهيم



ثلاثة أقطاب عجيبة :

العبث ، والموت ، والثورة !

وهنا قد يقال إننا نضع العربية قبل الجواد : فإن في الحديث عن « الإنسان الأعلى » تجاهلاً تاماً لنقطة الانطلاق الأساسية في كل تفكير مالرو ، ألا وهي الإنسان الواقعي بلجمه ودمه ؛ ذلك الإنسان الحي الذي عرفه مالرو حتى المعرفة ، حين خاض كل تلك المعارك العنيفة في سبيل الدفاع عن كرامته والذود عن حريته !

وليس من شك عندنا في أن القضية الأولى التي أخذ مالرو على عاتقه الدفاع عنها إنما هي قضية الكرامة البشرية ؛ ولكن هذه القضية قد اتخذت على يديه طابع « المأساة الميتافيزيقية » التي لا يكفى حلها أى « مطلق » عاды ، أو أية « سماء » أفلاطونية ، أو أى « تجاوز » رأسى ! ومن هنا فقد حرص مالرو — شأنه في ذلك شأن بسكال من قبل — على تأمل واقعة « الموت » التي نجى فتحيل « الحياة » إلى « قدر » محض ! ولكن على حين أن الموت قد بقى عند بسكال مجرد « دليل » ، إن لم نقل بأنه قد أصبح « دليلاً وجودياً » (أو نطولوجياً) بأقوى معانى هذه الكلمة ، نجد أن مالرو قد وجد في الموت أكبر دليل على « عبث » الحياة ! ولعل هذا ما عبر عنه مالرو نفسه في رواية « الطريق الملكى » La Voie Royale (سنة ١٩٣٠) حينما كتب يقول : « إن ما يربى على كاهلى — إن صح هذا التعبير — إنما هو موقفى كائنسان : أعنى أن تدب في أوصالى الشبخوخة ، وأن ينمو في داخلى — كالسرطان — ذلك الشيء الفظيع الذى يسمونه بالزمان ، دون أن يكون في وسعى استرجاع أى شيء مما كان ! »

وهكذا كان مالرو أسبق من سارتر وكامى إلى التعبير عن الإحساس بالعبث l'absurde وإن كان قد

بين رطل الباحثين عن « المطلق » في عصر تأزمت فيه مشكلة الإنسان ، تبعوا لنا شخصية أندريه مالرو (المولود سنة ١٩٠١) شخصية فريدة فلة استطاعت أن تجمع بين الشجاعة والذكاء ، أو بين حب الكفاح والرغبة في المعرفة ، أو بين التعلق بالواقع والإيمان القويض بالأحلام ! والحق أن مالرو ليس بفيلسوف ولا أديب أفكار ، كما أنه لم يضع لنفسه مذهباً ولا أى نسق فكري ، وإنما هو « إنسان » قد استطاع أن يجمع — في حزمة واحدة — بفضل ما لديه من « إرادة قوة » ، حصداً وفيراً من الأدلة العقلية ، والأحلام الخيالية ، والصور الذهنية ! ولعل هذا ما حدا ببعض الباحثين إلى القول بأنه لا يخرج عن كونه مجرد « شاهد عقلى » أخذ على عاتقه أن يحكم على « الإنسان » في عصر الذرة والصواريخ والأفكار الصناعية . . . ولكن مالرو لم يستطع أن يحكم على « الإنسان » ، دون أن يعلو على « الإنسان » ، فكان من ذلك أن حفلت كتاباته بطائفة عجيبة من « الأوثان » : وثن الموت ، وثن المخاطرة ، وثن الثورة ، وثن التاريخ ، ثم أخيراً وثن « الفن » ! ولم يكن من قبيل الصدفة أن يظل مالرو — خلال تطوره الروحي المستمر — أشد المفكرين الفرنسيين المعاصرين إعجاباً بنيتشه ، فقد وجد مالرو في ذلك « الإنسان الأعلى » الذى نادى به نيتشه أكبر غاية يمكن أن يعمل من أجلها الإنسان ، حتى لقد انتهى به الأمر إلى تجريد الإنسانية من كل ثرائها ، من أجل الإلقاء به تحت أقدام هذا « الإنسان الأعلى » !

نشأ لديه في الوقت نفسه إحساس آخر بأن الحياة البشرية لمى من القصر بحيث إنها لا يمكن أن تكون تافهة أو عديمة القيمة .. « إن الحياة لا تساوى شيئاً ، ولكن شيئاً لا يساوى الحياة » !

بيد أن إحساس مالرو بعث المصير البشري قد ولد في نفسه - على الأقل في مرحلة الشباب - شعوراً حاداً بضرورة العمل على تحرير الإنسان . وقد كانت فلسفة مالرو الشاب بمثابة إرهاب بالوجودية الإلحادية التي نادى بها سارتر من بعد : إذ أعلن مالرو أن الإنسان قد تحرر من كل غائية ، إلهية كانت أم خارجية ، وأنه قد أصبح عليه الآن أن يبحث عن غايته في نفسه . وأما أولئك الذين لا زالوا يريدون أن يخضعوا كل حياتهم لنموذج سابق ، فانهم في رأى مالرو الشاب مجرد رمم بالية أو جيف عفنة ! وهكذا أصبح انعدام كل « غائية » في الحياة بمثابة الشرط الضروري للفعل ، وراح مالرو يقذف بنفسه إلى « المعركة » واثقاً من أن الإنسان يستطيع كل شيء . لأنه هو نفسه ليس بشيء ! وقد اقترنت تصميّيات مالرو الثورية بنغمة بسكالية واضحة ، فانضافت إلى روح الكفاح والمجاهدة عنده نزعة أخرى رومانتيكية ، أو على الأقل ميتافيزيقية ، وأصبحت آراؤه الثورية مجرد تعبير عن حبه للمغامرة ، ونزوعه نحو المخاطرة ، واعتقاده الدفين بأن الحياة لعبة لا تخلو من مراهنات !

ولم يستطع مالرو أن يتخلص من تلك « الأسطورة الثورية » التي سيطرت على خياله الشاب ، اللهم إلا بعد مرور خمس عشرة سنة على تجربته الأدبية الأولى . ولكن من المؤكد أن هذه الخبرة الثورية قد سمحت له بالوقوف عن كثب على الكثير من النماذج البشرية الرائعة ، فاستطاع أن يظهرنا على الكثير من ضروب البطولة ، وأن يضع أمام أنظارنا - في لوحات غنائية مدهشة - عدداً غير قليل من الشخصيات الإنسانية المفعمة بحب الحرية ،

والرغبة في الدفاع عن الكرامة البشرية : ومن هنا فإن تمجيد مالرو للثورة لم يتحرف به يوماً نحو الفاشية ، بل لقد ظل المفكر الفرنسي الكبير موقفاً تمام الايقان بأنه مهما كان من ضمة الانسان ، فانه لا يمكن أن يكون مجرد « وسيلة » أو « واسطة » . ولم يلبث مالرو أن اكتشف أن أكبر قوة يمكن أن تملكها الثورة « إنما هي قوة « الأمل » ، لا قوة « الكراهية » . ولا غرو ، فقد بدت له « الثورة » بمثابة « حلم أكبر » يبشر بقدرة الإنسان على الصراع ضد القدر ، وبنبيء بإمكانية الوصول إلى امتلاك « المطلق » ! وسرعان ما راح مالرو يسائل « التاريخ » عن معنى الحياة البشرية ، محاولاً استجلاء سر ذلك الوجود الإنساني الذي زاده إحساساً بالعدم ، منذ فقد إيمانه بالله ، ووجد نفسه وحيداً قد غلى بينه وبين مصيره ! ولم يستطع مالرو أن يقنع بالعلم كغاية روحية نهائية ، ولم يكن في وسعه أيضاً أن يجعل من « عبادة الجمال » هدفاً أقصى للإنسان ، فكان عليه أن يواجه مصيره كأنسان حر يعلم أنه لا محالة ذائق الموت ! ولقد لخص مالرو دراما الإنسانية المعاصرة في عبارة قصيرة فقال إن الروح الأوروبية قد أرادت أن تهوى بمعمولها على الحقيقة الإلهية ، حتى تقضى على كل ما قد يتعارض مع الإنسان ، ولكنها ما كادت تفرغ من هذا الجهد الضخم ، حتى وجلت نفسها بازاء الموت وجهاً لوجه !

من إنجيل « الثورة » إلى إنجيل « الفن » !

ولكن أندريه مالرو - الذي بقي حتى نهاية الحرب الأخيرة - مفكراً ثورياً تشيع في كتاباته روح نيتشه واشبنجلر وفروبنوس Fröbenius لم يلبث أن انتقل - بعد انتهاء الحرب - إلى التفكير في « الفن » ، وكأنما هو قد وجد في « السلم » بشيراً بقرب حدوث حركة « بعث حضارى » توحد بين



ومن هنا فقد راح مالرو يدرس فنون الشعوب المختلفة . ولم يلبث أن قدم للناس دراسة تأليفية شاملة لشئى الفنون التشكيلية التى عرفها العالم ، مستنداً فى هذه الدراسة إلى معرفته الوافية بمناحف أوروبا وأمريكا وروسيا ، وإلمامه الواسع بالفن الصينى ، وإطلاعه الهائل على أهم المراجع الأجنبية فى الفن . وهكذا استطاع مالرو أن يقدم لنا مجلداً ضخماً فى « سيكولوجية الفن » من ثلاثة أجزاء ، أطلق على الجزء الأول منه اسم « المتحف الخيالى » سنة ١٩٤٧ وعلى الجزء الثانى اسم « الإبداع الفنى » سنة ١٩٤٨ وعلى الجزء الثالث اسم « عملة المطلق » سنة ١٩٤٩ . ثم عاد مالرو فجمع هذه الأجزاء الثلاثة فى مجلد واحد كبير ظهر عام ١٩٥١ بعنوان : « أصوات السكون » . ولم يلبث مالرو أن ألحق بهذا المجلد

التراث الفنى للإنسانية جمعاء . وبعد أن كان مالرو مهتماً بتحليل شئى المواقف البشرية الهامة كالحرية ، والكرامة ، والفعل . واليأس . والانتحار ، والموت ، والمصير . والقلق . والعدم . الخ . أصبح يدافع عن بعض القيم الإنسانية التى لا تخلو من تشابه مع قيم « التراث المسيحى » . وصارت الفنون الكبرى للبشرية فى نظره مجرد « فنون مقدسة » ! وهكذا تحول مالرو من « إنجيل الثورة » إلى « إنجيل الفن » ، فلم تعد « الإنسانية » فى نظره هى القول بأنه « مهبأ لأى حيوان أن يفعل ما قد فعلت » ، بل أصبحت « الإنسانية » أن يقول الإنسان لنفسه : « لقد استطعت أن أقول « لا » لما كان يريد الحيوان فى نفسى . فأصبحت إنساناً كاملاً » !

— بعد فترة قصيرة من الزمن — مجلداً آخر من ثلاثة أجزاء أيضاً أطلق عليه اسم « المتحف الخيالي للنحت العالمي » (١٩٥٢ — ١٩٥٤) . وكل مجلد من هذه المجلدات الستة يحتوى على رسوم ولوحات (بعضها لم يسبق نشره) لأعمال فنية مختلفة ، تمثل إنتاج حضارات متعددة ، وتعبّر عن أساليب فنية متباينة . وعلى الرغم من اختلاف النقاد في الحكم على قيمة هذه المجلدات الهائلة التي قدمها لنا مالرو في تاريخ الفن التشكيلي (من تصوير ونحت) ، فإن الغالبية العظمى منهم قد ذهبت إلى الإعلاء من شأن كتابه المسمى باسم « أصوات السكون » ، حتى لقد كتب أحدهم يقول : « إن قيمة هذا الكتاب — بالنسبة إلى أبناء عصرنا الحاضر — قد لا تقل عن قيمة كتاب : « أصل التراخيديا » لنيثشه أو كتاب « مستقبل العلم » لرينان ، بالنسبة إلى أهل الجيل الماضي » . ولئن يكن كتاب مالرو في الحقيقة مؤلفاً فلسفياً ، أكثر مما هو كتاب في النقد أو في تاريخ الفن إلا أن هذا لا يمنعنا من التسليم مع بعض الباحثين بأن هذا الكتاب قيمة علمية كبرى ، حتى بالنسبة إلى أهل « النقد الفني » ، ومؤرخي الفن بصفة عامة .

وحدة العالم من خلال « الفن »

وليس بدعاً أن يحتل مؤلف مالرو مكانة كبرى بين المؤلفات الحديثة في الفن : فأننا نجد فيه — لأول مرة في تاريخ فلسفة الفن — محاولة فكرية هائلة من أجل إدماج شتى ضروب الإنتاج الفني التي ظهرت لدى المجتمعات البشرية المختلفة في عالم ذهني واحد ، وكأن فنون الحضارات المتنوعة مجرد فروع متشابكة لشجرة فنية واحدة . ونقطة انطلاق مالرو — في هذه الدراسة — إنما هي « المتاحف » باعتبارها ظاهرة حضارية ابتدعها إنسان القرن التاسع عشر فاستطاع

أن يغير — عن طريقها — من نوع علاقتنا بالعمل الفني . وقد كانت المتاحف في البدء مقصورة على فن التصوير وحده ، ثم لم تلبث أن أصبحت تشمل أيضاً شتى الفنون التشكيلية ، بفضل اختراع الطباعة الفنية التي عملت على ظهور ضرب جديد من « المتاحف » هو ما سماه مالرو باسم « المتحف الخيالي » Le Musée Imaginaire . وقد أدى انتشار التسجيلات الصوتية والأفلام السينمائية ، إلى توسيع آفاق الثقافة الفنية ، فأصبح في وسع أي طالب صغير يعيش في القرن العشرين أن يعرف عن فنون التصوير والنحت والموسيقى والغناء — في شتى بقاع العالم — أكثر مما كان يعرف عنها بودلير « أو هيجو ، أو جوتيه ، أو غيرهم . وقد استند مالرو إلى مجموعة هائلة من الصور المطبوعة التي أخذت للكثير من التماثيل والنقوش والحفائر والأبذية والألواح الزجاجية الملونة وقطع الخشب المنحوتة واللوحات الزيتية المرسومة . . الخ ، فاستطاع عن طريق تلك الثروة الفنية الضخمة أن يبين لنا معالم الطريق الفني الذي سلكته البشرية ، ابتداءً من أقدم الحضارات الفنية في عصور ما قبل التاريخ ، حتى يومنا هذا . ولما كانت حضارتنا البشرية الراهنة هي الوريثة الشرعية لشتى حضارات العالم البائدة ، فليس بدعاً أن نجد مالرو يتحدث عن عملية انصهار التيارات الفنية القديمة في بوتقة الإنتاج الفني المعاصر . صحيح أن مالرو لا ينكر أن كل فن من الفنون مشروط بالظروف التاريخية التي نشأ في كنفها ، والأحوال الاقتصادية التي اقترنت بظهوره وعاصرت ترقيه ، ولكنه يرفض مع ذلك أن يعرف « الفن » بالامتداد إلى أمثال هذه الشروط ، لأنه يرى أن ما غلده كبريات الأعمال الفنية إنما هو — على وجه التحديد — انصهارها على ظروفها ، واندماجها في عالم إنساني غير مشروط ... فليس المهم في تاريخ الفن هو معرفة الظروف الاجتماعية

التي عملت على تحديد السمات المميزة لكل فن ، بل المهم هو الوقوف على الطابع « الانساني » الذي جعل من كل فن « أنشودة يرددتها التاريخ » . وليست علاقة العمل الفني بالجمال هي التي جعلت منه عاملاً هاماً من عوامل الحضارة ، كما وقع في ظن الكثيرين ، وإنما الذي جعل منه قوة فعالة في صميم الحياة الاجتماعية هو كونه شيئاً إنسانياً قد انبثق من أعماق موجود حر مبدع . وحينما يقول مالرو : « إن تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الإنسان » ، فإنه يعنى بهذا القول إن الفن في جوهره انتقال من دائرة القدر والمصير *le destin* ، إلى دائرة الوعي والحرية . والواقع أننا حين ندرس تاريخ الفن ، فنحن إنما ندرس تاريخ إنسانية متحررة ، قد حاولت أن تخلق لنفسها عالماً خاصاً متمايزاً عن العالم الواقعي ، وكأنما هي قد أرادت أن تعبر عن العالم ، دون أن تنقله أو تحاكيه !

الفن للإنسان

وليس الفن - في رأي مالرو - مجرد لغة أو تعبير ، بل هو أيضاً أداة تحوير أو تغيير . ولا غرو ، فإن متحف الفن البشري - على اختلاف ألوانه وتعدد أساليبه - إنما هو ثمرة لفاعلية إنسانية خلاقية ، أو مشاركة فنية متصلة ، استطاع الجنس البشري أن يحققها على مر الأجيال ، فأنبت لنا بما لا يدع مجالاً للشك أنه هبات لأعاصير الفناء أن تذهب بما سجلته اليد البشرية ، أو أن تقضي تماماً على ما اهتز له القلب الإنساني ، أو أن تأتي على ما نطق به الفنان حينما أراد أن يخلد أحلام الناس ! « وإذا كنا لم نستطع - فيما يقول مالرو - أن نوحده أحلام الأحياء ، فقد استطعنا - على الأقل - أن نجتمع بين الموتى ! » وليس الفن سوى أداة الخلود التي اصطنعها عباقرة الإنسانية لتخليد أحلامهم وتسجيل آمالهم ، فلم يعد في وسعنا - نحن الأحياء في

القرن العشرين - سوى أن نفخر بأننا قد أصبحنا أول جيل بشري يرث الأرض بأسرها ! وأما إذا قيل إن فنون الأقدمين قد أصبحت مجرد آثار ميتة لا تمت إلى حضارتنا بصلة ، خصوصاً وأنها كانت مشروطة ببعض الظروف التاريخية التي لم يعد لها أدنى موضع في حياتنا الراهنة ، كان رد مالرو على هذا الاعتراض أنه ليس أضمن في الخطأ من أن نعرف الفن بالاستناد إلى بعض ظروفه الخارجية . حقاً إن للفكر البشري شروطه وحدوده ، ولكن أحداً منا لن يستطيع أن يسلم بأن فكر أفلاطون - مثلاً - لا ينفصل بحال من الأحوال عن نظام الرق ! وآية ذلك أننا نقرأ جميعاً أفلاطون ، ونحن لا نقروءه لأننا عبيد أو لأننا سادة نمتلك عبيداً ، بل لأننا بشر نجد لدى أفلاطون أفكاراً إنسانية تروقنا وتستولى على مجامع نفوسنا . ونحن حين نعجب ببعض تماثيل الإمبراطورية الفرعونية القديمة ، فإننا لا ننفلج ببعض القيم البورجوازية ، بل نحن نشعر بأننا أمام أعمال فنية أصيلة قد تحدث الموت ، وجاءت لتنتقل إلينا آلام الإنسان وآماله !

وهكذا نرى أنه على حين أن البعض قد ذهب إلى أن « الفن للفن » ، بينما قال آخرون إن « الفن



للمجتمع ، وزعم غيرهم أن « الفن لله » ، نجد أن مالرو قد أصبح يؤكد أن « الفن للإنسان » . وليس بحث مالرو لسيكولوجية الفن سوى مجرد محاولة فلسفية للكشف عن تلك الصبغة الإنسانية الخفية التي انسمت بها شتى الأعمال الفنية قديماً وحديثاً ، مهما كان من اختلاف أساليبها وتعدد أشكالها . حقاً إن البعض قد تصور أن الفنان عبد للطبيعة ، وأن الفن هو دائماً في خدمة الواقع ، ولكننا لو أنعمنا النظر — مثلاً — إلى فن كفن التصوير ، لوجدنا أن هذا الفن لا ينزع نحو رؤية العالم ، بقدر ما ينزع إلى خلق عالم آخر ، ولأدركنا بالتالي أن العالم نفسه في خدمة الطراز الفني ، وأن الطراز الفني — بدوره — إنما هو في خدمة الإنسان وآلته . فليس « الطراز الفني » — في رأي مالرو — مجرد طابع مشترك يميز بعض الأعمال الفنية التي تنسب إلى مدرسة واحدة بعينها ، أو تنتمي إلى عصر واحد بعينه ، وكأنما هو مجرد نتيجة لعيان خاص ، أو مظهر « تزييني » لوجهة نظر بعينها ، وإنما « الطراز » style هو موضوع البحث الأساسي لكل فن من الفنون . وأما تلك الأشكال الخفية التي يتجلى على صورتها كل فن من الفنون فهي لا تخرج عن كونها « المادة الأولية » التي يصطنعها الفنان لتحقيق إبداعه . ولهذا يعرف مالرو الفن بقوله : « إنه ذلك الشيء الذي تستحيل الأشياء بفضلها إلى « طراز » أو « أسلوب » !

« الفنان » بوصفه صانع « الخلود » !

وليس في وسعنا أن نتبع بالتفصيل آراء مالرو في الإبداع الفني ، ولكن حسبنا أن نقول إن مالرو يرى أنه هبات لنا أن ننفذ إلى جوهر « الإبداع الفني » اللهم إلا إذا آلبنا على أنفسنا منذ البداية أن نستبعد من دائرة « الفن » لا كل نزعة تقول بالحاكاة أو « التقليد » فحسب ، بل كل نزعة تعبيرية موضوعية أيضاً . والحق أن الفن في صميمه إنما هو إبداع لمعايير أو خلق لقيم ، فهو إيجاد لعالم

غريب على الطبيعة : عالم يخلقه الفنان لكي يكون فيه تأكيد لإرادته الحرة المبدعة . وإذا كان مالرو قد أثر أن يدير ظهره للفن الكلاسيكي ، أو إذا كان قد حاول — على أقل تقدير — أن يقلل من تلك الأهمية الكبرى التي اعتدنا أن ننسبها إلى هذا الفن ، فما ذلك إلا لأنه قد وجد فيه فناً تقليدياً يقوم على « النقل » أو « المحاكاة » . والغرب وحده — في رأي مالرو — هو الذي ظن أن « التشابه » عامل جوهري في الفن ، بينما بقيت « المحاكاة » مجهولة تماماً في إفريقية ، وجزائر المحيط الهادي ، فضلاً عن أن النقل عن الطبيعة لم يتخذ صورته المعروفة في الفن الأوروبي لدى مصوري مصر القديمة ، وبلاد ما بين النهرين ، وبيزنطة ، وبلدان الشرق الأوسط . . . الخ . والواقع أن الفنان إنما هو أولاً وبالذات ذلك الرجل الذي ينزع عن الواقع قيمته العادية ، لكي يعيد خلقه من جديد لحسابه الخاص ! فالسر في عظمة « الإبداع الفني » إنما يتجلى — على وجه الخصوص — فيما يتطوى عليه من « تقييم » جديد ولم يكن من قبيل العبث أن يسعى البشر — جاهدين — في سبيل العمل على إعادة خلق العالم : فان شيئاً لا يستحيل إلى « حضرة » présence حقيقية فيما وراء الموت ، اللهم إلا تلك الأشكال التي أعاد خلقها الفنانون على مر العصور !

والحق أن الفن — وحده — إنما هو الذي استطاع أن يمنح البشر إحساساً حقيقياً بتلك العظمة التي طالما جهلوا بها عن أنفسهم ! « ولم يظهر على وجه البسيطة شعب مسيحي لم يعرف الخطيئة ، اللهم إلا ذلك الشعب الوديع الساكن من النماثيل . . . ! » . وقد عرف ذلك الكائن الغافي الذي يتهدهده الموت في كل لحظة ، كيف ينزع من الغمام أغنية الكواكب ، وكيف يعهد بها إلى الأجيال اللاحقة ، مضيفاً عليها من عنده كلمات مجهولة غامضة ! « وستظل اليد البشرية تسجل ما شاء لها إبداعها من صور حية ، ولكنها ستظل تهتز في حركاتها العجيبة اهتزازة من

يشعر بكل ما في تلك الأشكال السحرية من قوة وكرامة هما في الحقيقة قوة الإنسان وكرامته . وهل كان تاريخ الفن إلا تاريخ تلك الانتصارات التي حققها الإنسان في سعيه نحو تحدى القدر ، والوقوف في وجه الطبيعة ، والعمل على إعادة تقييم الواقع ؟ وهل كانت الحضارة البشرية سوى تلك المحاولة المستمرة التي طالما قام بها البشر في سبيل المحافظة على تلك الصورة المثالية التي ورثوها عن أنفسهم ؟ وإذن فهل من عجب أن نرى مالرو يعرف « الحضارة » نفسها فيقول : « إنها تلك المعرفة التي توقفنا على ما جعل من الإنسان شيئاً آخر غير مجرد « صدفة » أو « عرض » في صميم الكون ؟ وهل من غرابة بعد ذلك في أن نجد فيلسوفنا يؤكد أن الجانب الأكبر من تراثنا الحضارى إنما يتجلى في ذلك العالم الإنسانى الزاخر بالكلمات والأصوات والأشكال ، مما عملت على تخليده أجيال بعد أجيال ؟

هل يكون « الفنان » حقاً هو « الإنسان الأعلى » ؟ !

واكن ، أليس الفن — كما يقولون — مجرد تعبير عن المجتمع ؟ أليس الفنان هو مجرد ناطق باسم بعض القيم التاريخية السائدة في عصره ؟ ... هذا ما يرد عليه مالرو بالسلب : فإن الفارق شاسع — في نظره — بين « الإنتاج » production و « الإبداع » création ، وبالتالي فإنه ليس في الإمكان إرجاع الواحد منهما إلى الآخر . وليس أمعن في الخطأ من أن نوحّد بين الفن الموجه المستعبد ، والفن الحر المنطلق ، فنجعل من « الإنتاج » مرادفاً للإبداع ، في حين أن الفن الإبداعي إنما ينشأ من صميم عملية الصراع التي يقوم بها الفنان ضد المجتمع الذي نشأ في كنفه ! وكيف يتسنى لأي فنان أن يقدم لنا أعمالاً فنية أصيلة إذا كانت هناك قوة خارجية تجبئ ففرض عليه الأسلوب الذي لا بد له من اصطناعه في عمله ؟

« حقاً إنه قد يكون ثمة تصوير شيوعى جيد » وأنا مقتنع بذلك ؛ بل قد ينشأ في روسيا « تصوير عظيم » ، ولكن على شرط أن يظل المصور الشيوعى — حتى حين يكون مقتنعاً بضرورة خدمة الطبقة العاملة ، بل حتى حينما تكون موضوعاته مجرد دعايات — سيداً لأسلوبه ، أعنى حر التصرف في فنه .

ونحن نوافق مالرو على أن « الفن » مظهر لسيادة الإنسان في كل زمان ومكان ، بدليل أنه حينما وجد « فن » ، فلا بد من أن يكون ثمة « إنسان » متحرر منتصر . وقد لا نجد مانعاً أيضاً من التسليم مع مالرو بأن من شأن الفن أن ينقلنا من عالم القضاء والقدر ، إلى عالم الوعي والحرية . ولكننا نلاحظ — مع ذلك — أن تاريخ الفن ليس بالضرورة تاريخ الانتصار المستمر والتحرر الدائم ، بل هو تاريخ شاق حافل بالعثرات الأليمة ، والمحاولات الفاشلة ، والتجربات المتوالية التي قد تصيب مرة وتنجب مرات ! ومن هنا فإنه قد يكون في وسعنا أن نستعاض عن صورة « الإنسان المنتصر » التي قدمها لنا مالرو في كتابه « سيكولوجية الفن » بصورة ذلك « الفنان المتواضع » الذي يسعى جاهداً في سبيل إشباع حاجات عصره ، فيعمل على القيام بمحاولات متعددة (لا تخلو من تردد وتعثر وخطأ) من أجل تحقيق ضرب من التكيف بينه وبين مقتضيات الفنية لذلك العصر . فليس الفنان — كما لاحظ جورج ديتوى G. Duthuit — بمثابة مارد جبار يحيا بمعزل عن أهل مجتمعه ، بل هو مجرد إنسان يحاول حل بعض المشكلات الفنية التي يجدها في عصره ، فيفشل أحياناً كثيرة ، وينجح في بعض الأحيان ، دون أن يكون لفنه ذلك الطابع الإنسانى « الخالد » الذي حاول مالرو أن يجعل منه المظهر الأوحده لعظمة الإنسان .

والحق أننا لو نظرنا إلى الفنان على أنه مجرد إنسان يحيا في احتكاك مستمر بالعالم ، لما وجدنا أى «إعجاز» فى تلك العملية التحويرية التى يقوم بها حين يحيل العالم إلى «تصوير» ! صحيح أننا نميل فى العادة إلى إضفاء الكثير من السمات السحرية على الفنانين بصفة عامة ، والمصورين بصفة خاصة ، مثلنا فى ذلك كتل العاشق الذى يخلع على عشيقته الكثير من الصفات السحرية ، ولكننا فى الحقيقة لو أنعمنا النظر إلى حياة الفنانين — كما لاحظ ميرلو بونتي — لوجدنا أنهم بشر عاديون لهم محاسنهم ومساوئهم ، مثلهم فى ذلك كتل العشيق المعبودة التى هى مجرد مخلوقة عادية لها مناقبها ومعايبها ! ولهذا نحذرنا ميرلو بونتي من النظر إلى الفنان على أنه «إنسان أعلى» : Surhomme ، مؤكداً أن الفنان لا يخرج عن كونه رجلاً عادياً يحيا فى صميم الواقع حياته البشرية كإنسان ! ومعنى هذا أن الفنان لا يملك أى سر خاص يعلو على حياته التجريبية ، وإنما يمزج سره — إن كان ثمة سر — بخبراته المتواضعة ، وإدراكه الخاص للعالم ، دون أن يكون ثمة مجال آخر يمكن أن نلتقى فيه بهذا السر ، عارياً منعزلاً ، وجهاً لوجه ! والظاهر أن مالرو قد نسى أو تناسى هذه الحقيقة حينما صور لنا الفنان بصورة الإنسان الخالد ، أو الرجل العبقري القذ ، وكأن المصورين أفراد غير عاديين ليس علينا سوى أن ندين لهم بالعبادة ! ولكن ، مهما تراءى لنا المصور فإنه فى الحقيقة لا يخرج عن كونه إنساناً لا يكف عن العمل ، ولا يملك سوى الاستيقاظ كل صباح من أجل مواجهة الأشياء من جديد ، إذ يلمح على وجوهها ذلك التساؤل عينه ، بل ذلك النداء نفسه ، الذى لم يستطع يوماً الفراغ تماماً من الإجابة عليه أو الاستجابة له ! ! وإذن فإن عمل الفنان — فى نظره هو — عمل متصل هيات أن يستحيل يوماً إلى عمل تام مكتمل ، ما دام عليه باستمرار المضي فيه والعمل على مواصلته ، دون أن يكون فى وسعه

هو ، ولا فى وسع أى إنسان آخر ، أن يفاخر به العالم ، أو أن يتحدى به الكون ! ومهما كان من أمر ذلك «الإبداع» الذى لا بد من أن ينطوى عليه كل «عمل فنى» أصيل ، فإن من المؤكد — فيما يقول ميرلو بونتي — أن عمل الفنان هو فى صميمه مجرد إجابة أو استجابة للعالم ، والماضى ، وشئ الأعمال الفنية السابقة ، وبالتالي فإن إنتاجه لا بد من أن يتخذ طابع «التحقيق» الذى لا يخلو من مؤاناة أو مصادقة لغيره من الفنانين . ولولا ذلك ، لما كان فى الإمكان التحدث عن أى تاريخ فنى ، بل لما كان فى وسعنا على الإطلاق تحقيق أى ضرب من التواصل مع الآثار الفنية القديمة .

وعلى حين أن مالرو قد أعلى من شأن «المتحف» باعتباره الوسيلة الناجعة التى سهلت على الباحثين مهمة دراسة تاريخ الفن ، نجد أن فيلسوفاً مثل ميرلو بونتي ينهنا إلى أخطار «المتحف» فيقول : إنه يحيل الأعمال الفنية إلى آثار جامدة ميتة ، يشهدا المخرج وكأنما هو يشهد «روائع مكتملة» قد حققها أبدي «آلهة بشريين» ! أو كأنما هو يتأمل أعمالاً خالدة قد أراد لها أصحابها أن تظل شاهدة على عظمة القرائح التى دفعت بها إلى عالم الخلود ! والحق أن المتحف حين ينتزع بعض الأعمال الفنية من البيئة التى نشأت فى أحضانها ، أو حينما يضعها بين أيدينا عارية تماماً من شئ الأعراض التى أحاطت بنشأتها ، فإنه قد يوهنا بأن تلك المحاولات الفنية إنما هى «نماذج كاملة» قد جعلت لمتعة أبصارنا ، أو قد يوقع فى ظننا أن ثمة عناية تمسك دائماً بأيدي الفنانين وتعمل باستمرار على حسن توجيههم ! وعلى حين أن «طراز» كل فنان إنما كان يمثل حياته نفسها ، فما كان لينبض إلا بنبضات قلبه ، فضلاً عن أنه هو الذى كان يسمح له بتعرف كل جهد آخر غير جهده الخاص ، نجد أن «المتحف» يحيل هذا الوجود التاريخي الحافل

بأسباب التلقائية ، والحيوية ، والسرية ، والحياء ، والتردد ، والتعثر ، إلى تاريخ رسمي زاهر بمظاهر التبجيل والتعظيم والتفخيم ! وهكذا يصبح المصورون — في أنظارنا — مخلوقات غريبة هجينة ، وتبدو لنا أعمالهم آثاراً فنية خالدة مكتملة ، بينما الحقيقة أن أعمالهم قد تولدت في أحضان الحياة الحارة الدافئة ، ولكنها أصبحت بين جدران « المتحف » آثاراً جامدة باردة قد فقدت كل حياة ! وكما أن المكتبة — فيما يقول سارتر — تحيل كتابات الإنسان (التي هي في الأصل أفعال وحركات) إلى مجرد « رسائل » أو « خطابات » ، فكذلك يحيل « المتحف » أيضاً فيقتل حيوية فن كفن التصوير ، ويقضي تماماً على حديثه ، ويجعل منه مجرد « عمل تسجيلي » !

هل يكون « الفن » هو « كلمة السر » ؟ !

وهنا قد يحق لنا أن نتساءل : لماذا ارتمى مالرو — في خاتمة المطاف — عند أقدام ذلك « الإنسان الأعلى » الذي تراءى له من وراء شبح الفنان ؟ هل يكون حنين مالرو إلى « المطلق » هو الذي أدخل في روعه أنه قد التقى في شخص « الفنان » بذلك « الإنسان الأعلى » الذي طالما راقته صورته عند نيتشه ؟ ... الحق أننا لو أنعمنا النظر إلى حياة مالرو الروحية ، لوجدنا أنه أولاً وقبل كل شيء إنسان قلق على المصير البشري ، وليس في استطاعة أي شيء كائناً ما كان أن يخفف من حدة قلقه ، سواء أكان هذا الشيء هو الخطاطرة ، أم هو الفعل السياسي ، أم هو الحرب ، أم هو التأمل الجمالي ... الخ . ومن هنا فقد جاءت لديه تلك الرغبة الميتافيزيقية العارمة في التشوف والتطلع ، بما كان يدفعه باستمرار نحو تجارب متنوعة وإحساسات متعارضة ، فكان من ذلك تعلقه بدراسة الفنون والحضارات والمذاهب الميتافيزيقية : . الخ . وحسبنا أن نعود إلى كل مؤلفات مالرو لكي نتحقق من هذا « الطابع الغنائي » الخافل بالقشعريرة

والقلق ، وكأن كل كتاباته إن هي إلا محاولات يائسة من أجل الوصول إلى « المطلق » !

ولم يكن في وسع روايات مالرو أن تدنو به إلى أعقاب هذا « المطلق » : فقد كان عالمه الروائي عالماً عجيباً من الموجودات المنفصلة التي لا يتحقق بينها أي تواصل ، حتى لقد قال عنه بعض النقاد إنه « عالم الانفصال التام » ! وآية ذلك أن « المحاورات » العديدة التي جرت على قلم مالرو في تلك الروايات لم تكن في الحقيقة سوى « مناجيات » ، يتحدث فيها كل شخص إلى نفسه ولنفسه ، دون أن يفكر لحظة واحدة في محدثه ! ومن هنا فإن محاورات القوضيين والشيوعيين ، وأهل المغامرات ورجال الحرب ، والمثقفين والفلاحين ، والرجال والنساء ، في كل روايات مالرو ، إنما هي محاورات يتحدث فيها كل طرف بلغة لا يفهمها الطرف الآخر على الإطلاق ! وهكذا كان أبطال مالرو دائماً عاجزين عن التفاهم : لأن كل واحد منهم إنما كان ينكر الآخر ، بدلاً من أن يعمل على مواجهته ! وكثيراً ما كان « الخصم » في بعض روايات مالرو (كما هو الحال مثلاً في رواية « زمن الاحتجاز » أو في رواية « الأمل ») يخفى تماماً ، لكي يكون الصراع بأسره بين « رجال » ومجرد « ظلال » ! ولم يكن من المستغرب بعد ذلك أن يبدو الإنسان لمالرو حقيقة متوحدة منعزلة « عاجزة تماماً عن مواجهة الزمان ، والعذاب ، والموت ! بل لقد بدت له الحضارات نفسها أسراراً خفية أو ألغازاً غامضة يعجز كل منها عن فهم غيره ، ويحيا كل منها في عزلة أو شبه عزلة . ثم جاء رفض مالرو لكل « حقيقة متعالية » ، وكل مبدأ فاتق للطبيعة ، فلم يكن في استطاعته سوى أن يفلق التاريخ على ذاته ، وأن يجعل خلاص الإنسان رهناً بآرادته !

ثم كان اكتشاف مالرو للفن ، فكان هذا الاكتشاف بمثابة إنقاذ تام للحضارة البشرية بأسرها ،

وكان اعتناء مالرو إلى عبقرية الإبداع الفني بمثابة اعتناء إلى « كلمة السر » في عظمة الإنسان ! وهكذا خيل إلى مالرو أنه قد وجد في شخص الفنان ذلك « الإنسان الأعلى » الذي كان ينشده ، وأنه قد عثر في « الفن » نفسه على « المطلق » الذي طالما حزن إليه ! ولم يلبث مالرو أن راح يعفر جبهته عند أقدام ذلك « الإنسان الأعلى » .

بين مالرو الفنان ومالرو عابد الفن !

والحق أننا لو عدنا القهقري إلى نقطة البداية في كل تاريخ مالرو الفكري ، لوجدنا أن هذا المفكر الثوري الذي انطلق من الإيمان بالإنسان ، لم يستطع يوماً أن يقنع بعبادة الإنسان ! ومن هنا فقد ظل مالرو — طوال حياته الفكرية — ينتقل من عبادة إلى عبادة ، دون أن يتمكن يوماً من القضاء على حنينه إلى « المطلق » ! ولكن روح مالرو الوثنية قد أبت إلا أن تعفر جبهتها عند أقدام الكثير من « الأوثان » : فكان من ذلك أن مجد مالرو « الموت » حيناً ، و « المخاطرة » حيناً آخر ، وكان من ذلك أن أله « التاريخ » تارة ، و « الثورة » تارة أخرى ، إلى أن قاده قدماء — في خاتمة المطاف — عند الوثن الأكبر : وثن « الفن » ، فخيّل إليه أنه اكتشف في تراث الإنسانية الفني تلك الوحدة الحقيقية التي يمكن أن تولف بين قلوب البشر ، محققة فيما بينهم ضرباً من « التواصل » الحقيقي . ولم يكن من الغرابة في شيء أن يعلى مالرو من شأن « الفن الحديث » ، فقد وجد في هذا الفن الأداة الوحيدة الناجعة التي يسرت لنا رؤية سائر أشكال العلم ، إذ استطاع الفنان الحديث — لأول مرة في تاريخ الفكر البشري — أن ينفذ إلى تراث الأشكال ، وأن يحمل إلينا تلك الثروة الفنية الفصحمة التي طالما بقيت مطوية في ظلام القرون الغابرة ! وهكذا كان تمجيد مالرو للفن بمثابة إقرار بما وراء الإنسان ، أو اعتراف بما هو فوق التاريخ ، وكأن فيلسوفنا

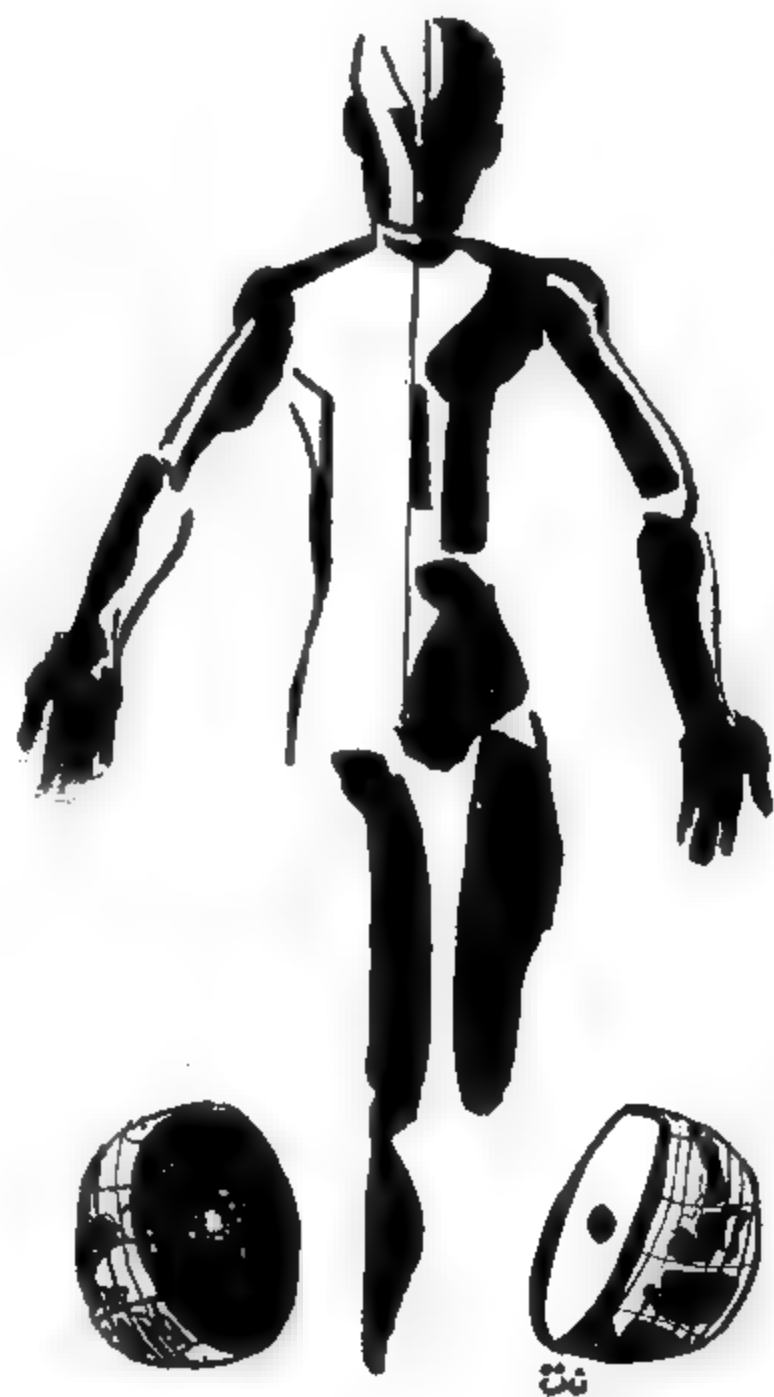
قد سلم ضمناً بوجود « مبدأ علوي » يتجاوز الإنسان هو الذي يحرك من خلف الستار كل مصير الفنان ! وإن الكثيرين ليتساءلون اليوم عن السر في انقطاع مالرو عن تأليف الرواية ، وهو الذي بدأ حياته الأدبية بتقديم الكثير من الأعمال الروائية الخالدة ! أليكون المنصب السياسي الذي تقلده في عهد الجنرال ديغول هو السبب في انصرافه عن الكتابة ؟ أم هل يكون معين عبقريته قد نضب ، فلم يعد في وسعه سوى تمجيد الفن ، بدلا من العمل على خلق أعمال فنية أصيلة ؟

... كل تلك أسئلة قد لا يكون من السهل الإجابة عليها ، ولكن الذي لا شك فيه أن مالرو الفنان قد استحال إلى مالرو آخر هو مجرد عابد للفن ! وحينما ينظر الإنسان إلى الفنان على أنه صنف أعلى من الإنسان ، فإن ثقته في نفسه سرعان ما تضعف ، وبالتالي فإنه لا بد من أن يرى في نفسه مجرد « إنسان » ! ولعل هذا هو السبب في أن مالرو الشيخ الذي ينادى اليوم بتمجيد الفن ، لم يعد هو مالرو الشاب الذي كان يصنع الفن ! فهل نقول إننا قد خسرنا مالرو الفنان ، ولم يعد أمامنا اليوم سوى مالرو عابد الفن ؟ أم نقول إننا قد كسبنا مالرو الفيلسوف ، بعد أن نعمنا حيناً بصحبة مالرو الأديب ؟ ... إنه لمن الصعب — بطبيعة الحال — أن نختار بين الصفتين ، فحسبنا أن نقدم لمالرو « الإنسان » تحية إجلال وتقدير ، باسم حضارة آمنت دائماً بالإنسان ، ولكنها بقيت مقتنعة دائماً بأنه لا سبيل إلى فهم الإنسان إلا بالعمل على تجاوز الإنسان ! ولكن ، ليست « الإنسانية » في أن تقول : « لقد أصبحت إنساناً دون عون الآلهة » — كما ظن مالرو — بل « الإنسانية » أن تقول : « لقد أصبحت إنساناً لأرضي نفسي ، وأرضي الله » !

ذكرنا إبراهيم

عود إلى اليمين واليسار

دكتور حامد ربيع



الحقيقة الاستراتيجية

فالتمييز بين المفهومين هو أولاً تعبير عن استراتيجية معينة نستمدها من التقاليد العسكرية، حيث كان يقال الجناح الأيسر للقوات المهاجمة أو الجناح الأيمن، ويقصد بذلك القسم من الجيش أو من القوات العسكرية الذي يوجد على يمين أو على يسار القائد ومساعديه، وكان هذا الأخير يوجد عادة في وسط القوة المهاجمة. هذا الاستعمال نجده في جميع الآثار الأدبية التي تعودت أن تصف المعارك العسكرية بلغة تنقل الواقع المستقر عليه من حيث الاستعمال الاصطلاحي. وخطابات نابليون بونابرت ومن قبله قيصر مليئة بهذا الاستعمال. ومن هذا المفهوم استمد أول استعمال لهذه الكلمة في نطاق القوى السياسية الحزبية - وبصفة خاصة - ابتداء من الثورة الفرنسية. فأضحت الكلمة تعبر عن أولئك الذين يجلسون على يمين أو يسار رئيس الهيئة البرلمانية. وفي خلال ذلك كان قد دخل في العرف النيابي عادة جلوس أولئك الذين في نيتهم التصويت ضد القرار على يسار رئيس الهيئة البرلمانية، على عكس من في نيتهم تأييد القرار فيتخذون مجلسهم في الوضع المقابل. رغم ذلك فإن التمييز بين اليسارية واليمينية في هذا المعنى محدود القيمة، لأنه لا يعبر إلا عن اختلاف في وجهات النظر بخصوص موضوع معين دون أن يرقى هذا الخلاف إلى صراع عقيدى، وسوف يظل الأمر على هذا النحو حتى تظهر فكرة الحزب السياسى وتتغلغل في العرف النيابى خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر فيبدأ الاستعمال الذى يربط بين اليسارية أو اليمينية من جانب والحزب السياسى من جانب آخر. وبهذا المعنى سوف نجد الكلمة تعبر عن مفهوم يعكس حقيقة تاريخية من جانب ووضعاً استراتيجياً مؤقتاً من جانب ثان. فاليسارية قد تطلق في بعض الأحيان مختلطة

● اليسارية قد تطلق في بعض الأحيان مختلطة بالاشتراكية وقد تختلط بالشيوعية، ولكنها دائماً تتضمن مفهوم الحزب المعارض... أى التجمع السياسى الذى يرفض التعاون مع الحكومة القائمة.

● التمييز بين اليسارية واليمينية ليس مجرد لفظ شكل، وإنما هو حقيقة ذاتية قد تختلف درجاتها، ولكنها دائماً تعبر عن فلسفة معينة أو نظرة معينة للوجود والحياة.

يسار أم يمين؟ يمينية أم يسارية؟

كلمات قد تبدو لأول وهلة واضحة لا تدعو للكثير من التأمل والتفكير. ومع ذلك ما أدق ما تفرضه من مفاهيم، وما تدعو إليه من صراع مذهبي!

على أننا لو أردنا تبسيط أصول التفرقة بين اليمينية واليسارية وإرجاعها إلى مصادرها الفكرية الأولى، لوجب أن نفصل بين نواح ثلاث كل منها يعبر عن حقيقة تختلف كل الاختلاف عن الأخرى: فالتمييز بين يسارية ويمينية يعبر أولاً عن حقيقة استراتيجية.

وهو ثانياً يرتبط بنظرية الاتجاهات السياسية. وهو ثالثاً يصور عقيدة أو أيديولوجية أو فلسفة ذات معالم واضحة.

كل من هذه المعانى له مدلوله المختلف كل الاختلاف عن الآخر، ولا يجوز أن تختلط علينا في عرضنا للتمييز بين اليسارية واليمينية هذه النواحي الثلاث. فلنحاول أولاً أن نحدد هذه المفاهيم.

بالاشتراكية وقد تخطط بالشيوعية ، ولكنها دائماً تتضمن مفهوم الحزب المعارض لى التجمع السياسى الذى يرفض التعاون - مع خلاف فى درجة الرفض - مع الحكومة القائمة . أما اليمين فهو يعبر عن الحزب الذى يقف إلى جوار ذلك النظام . وهكذا تصير كلمة يسار لا تعنى أكثر من وضع استراتيجى اتخذ بخصوص مشكلة معينة أو موقف معين ، قد يكون مؤقتاً وقد يكون دائماً ولكنه على أى حال لا يعنى أكثر من وضع تحدده ظروف مزدوجة : سياسة عامة من جانب وتنظيم سياسى لإحدى القوى التى يتكون منها المجتمع من جانب آخر . وهكذا نجد أنه من الطبع أن حزبا واحداً ينتقل من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار تبعاً لظروف التى تفرضها عليه ظروف الحكم وخصائص الطبقة الحاكمة . وليس أدل على ذلك من تاريخ الحزب الراديكالى الفرنسى الذى عرف اليسارية ثم اليمينية ثم العودة إلى موقف وسط فى تاريخه الطويل ابتداء من أوائل القرن التاسع عشر .

نظرية الاتجاهات السياسية

على أن هذا التمييز بين اليسارية واليمينية لا يمكن أن يقتصر على مجرد حقيقة شكلية ، مردها ظروف التلاعب بالقوى السياسية . وهذا يقودنا للمعنى الثانى وهو أن كلا هذين التعبيرين يرتبطان بمفهوم آخر أكثر عمقاً وأشد ارتباطاً بعالم الشخصية الفردية . نقصد بذلك نظرية الاتجاهات السياسية .

لقد أضحي من الأمور المسلم بها فى الفقه حالياً أن كلمة اتجاه سياسى يقصد بها إجمالاً الاستعداد الذاتى للمواطن لاتخاذ موقف معين من السلطة الحاكمة . هذا الاستعداد ينبع من الذات الفردية . وقد يتشكل بالظروف المحيطة بالفرد من خصائص اجتماعية واقتصادية ، وقد يتقابل مع أيديولوجية معينة تسمح له بالتكامل أو تنقله من درجة معينة من درجات الاهتمام أو عدم الاهتمام إلى درجة أخرى

أكثر أو أقل عمقاً ، ولكنه بصفة عامة ليس إلا نقطة تلاقى بين المواطن والسلطة الحاكمة . وهذا يقودنا إلى أن نلاحظ إجمالاً أن المواطن كفرد عادى من حيث موقفه من ظاهرة السلطة قد يتنوع : فهو إما مهتم بالظاهرة أو غير مهتم . الثانى لا يعنيه ما يحدث من حوله : يعيش حياته الذاتية اليومية ولا يربطها بأى علاقة مع الحياة العامة أو ما يرتبط بتوجيه الجماعة . أما المهتم فهو لا يمكن أن يتخذ إلا موقفاً من اثنين : شخص راض عما هو قائم ، وشخص يرفض ذلك الذى يحيط به من معالم النظام السياسى . فان كان قابلاً لهذا النظام فهو قوة مؤيدة ، إيجابية ، غير معارضة ، أو بعبارة أخرى قوة مرتاحة وراضية . أما الطرف الثانى فهو قوة ترفض القائم ولا تقبله لأنها تشعر بأنه لا يحقق الآمال التى عقدتها عليه ، ولذلك فهي غير راضية وغير مؤيدة . بهذا المعنى تكون القوة الأولى يمينية والثانية يسارية .

من هذا نلاحظ أن الاتجاه السياسى عندما يميز بين يمين ويسار لا يفعل سوى أن ينقل التمييز السابق الذى عرفناه فى نطاق الاستراتيجية السياسية ليحمل منه أساساً استعداد الفرد الذاتى فى مواجهة النظام السياسى وهذا يقودنا إلى السؤال الثانى :

هل هناك أفراد ولدوا ولديهم استعداد طبيعى ألا يكونوا سوى يساريين أو يمينيين ؟ وإن صح ذلك فما هى مظاهر ذلك الاستعداد الطبيعى ؟ وإن صح ذلك فكيف يمكن تغيير هذا الاستعداد الطبيعى وإلى أى مدى ؟

ليست غایتنا من هذه الخلاصة سوى أن نلفت النظر للأخطاء التى يقع فيها من يتعرض لهذا الموضوع ، عندما يختلط فى ذهنه موضوع اليسارية بالشيوعية من جانب ، ومن جانب آخر عندما تطلق هذه الكليات على العلاقات الدولية ، وبصفة خاصة على أوضاع الدعاية الايديولوجية التى يواجهها العالم فى هذه اللحظة . ومع ذلك فليس من قبيل الغفوان أن نذكر

وذلك على عكس خصائص اليمين التي تعبر عن
التقيض المباشر للصفات السابقة :

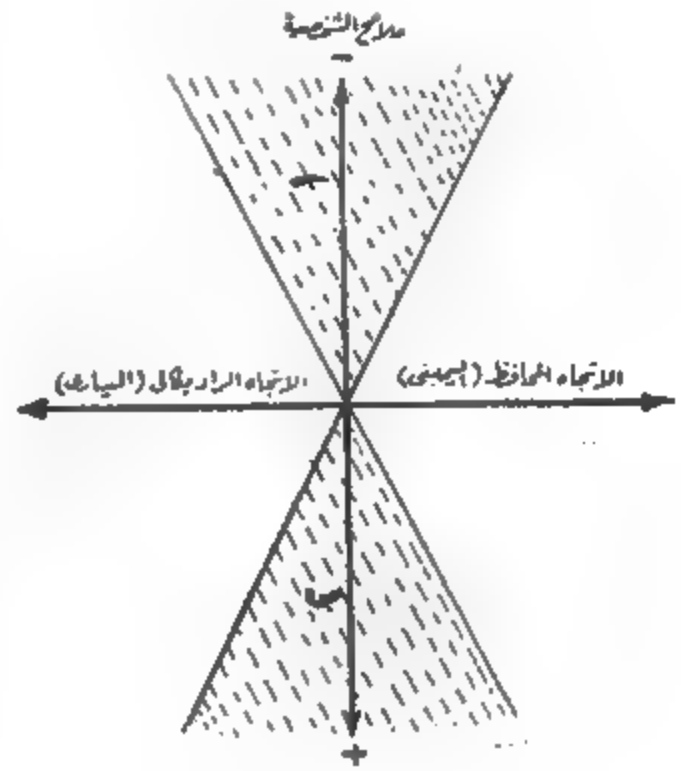
- أولاً : القبول .
- ثانياً : التقاليد .
- ثالثاً : النظام والتنظيم .
- رابعاً : الثقة .

على أن هذا التمييز ظل تنقصه الدراسات العلمية
الحقيقية، حتى تصدى له عالمان من علماء النفس
السياسي ليقوم كل منهما في نطاقه بدراسة تجريبية،
محاولاً أن يصل عن هذا الطريق لتحديد علامات
وملامح الاستعداد الذاتي اليسارية أو اليمينية ، أول
هذين العالمين، الأمريكي ادورنو الذي عكف خلال
فترة طويلة مع مجموعة من أشهر الباحثين على دراسة
في جامعة بركلي لتحليل علامات الشخصية المسيطرة،
والذي عن طريقها توصل لتحديد خصائص الاتجاه
الشيوعي كأحد الاتجاهات السياسية . ودون توغل
في تفاصيل فنية بهذا الخصوص يكفي أن نذكر
أن أهم الخصائص التي تعبر عن الاستعداد لليمينية
(عكسها يقابل الاستعداد لليسارية) هي طبقاً لنتائج
هذه الأبحاث الآتية :

- أولاً : احترام الوضع القائم وعدم الخروج
على العادات المستقرة ولا مناقشتها .
- ثانياً : الميل إلى العدوانية .
- ثالثاً : التأثير المطلق بنماذج التوفيق .
- رابعاً : عدم التقيد بالموضوعي بالقيم الأخلاقية .
- خامساً : الاسقاط بمعنى اتهام الآخرين بذلك
الذي يشعر الشخص أنه نقائصه
الذاتية :

سادساً : الاهتمام بالجنس والنظر إليه كعلامة
معبرة عن قيمة في ذاته ،

هذه النظرية رغم أنها موضع انتقاد من بعض
توابعها التجريبية، إلا أنها وضعت أسس نظرية أخرى



التمييز بين اليسارية واليمينية كما يتصوره العالم
اينسك في كتابه « سيكولوجية السياسة »

القارئ بأن هناك عدة نظريات تجريبية ، أريد بها
تكتشف حقيقة الاستعداد الذاتي اليسارية أو اليمينية .
أول من أثار هذه الناحية الفلسفة الماركسية، وبصفة
خاصة خلال أحداث عام ١٨٤٨ وما بعدها .
وقد أضحى من قبيل العرف المستقر عليه خلال
النصف الثاني من القرن التاسع عشر أن يوصف
اليساري بأنه يمثل خصائص وعلامات عضوية تسمح
برؤيته واضحاً في مواجهة اليمينية ، بل نجد أن هناك
من المؤلفين من دخل بهذا الخصوص في تفاصيل
لا حصر لها ، تتضمن في كثير من الأحيان مبالغات
مقصودة . ويكفي أن نذكر من بين هذه الصفات
الخصائص الآتية :

- أولاً : الرفض .
- ثانياً : التقدم .
- ثالثاً : الفوضى .
- رابعاً : الشك .

قدم لها صياغة مؤقتة العالم الإنجليزي ايسنك أستاذ علم الأمراض العقلية بجامعة لندن . هذه النظرية ترفض أن تجعل تمييز الاتجاهات السياسية على أساس متغير واحد، وإنما تضيف متغيراً ثانياً بحيث تقدم لنا أربع صور من صور الاتجاهات السياسية . فهي تميز بين عاملين أحدهما يمكن أن يوصف بأنه ملامح الشخصية الفردية ، وثانيهما بأنه خصائص العامل العقيدى . وتقابل هذين العاملين : أيديولوجية من جانب، وخصائص للشخصية من جانب آخر يسمح بتقديم نوع الاتجاه السياسى ، ليصير إما محافظاً تقدمياً أو محافظاً رجعياً وكلاهما يعبر عن اليمين . وإما يسارياً مسيطراً أو يسارياً معتدلاً وكلاهما يعبر عن الموقف المضاد .

وبنفس النظر من كل ما يتصل بالنواحي الفنية المتعلقة بهذه التفسيرات ، فالأمر الأساسى الذى يجب أن نلاحظه ، هو أن اليسارية واليمينية تصير بهذا المعنى نوعاً من أنواع الترفيق بين الشخصية الفردية وذاتها ، وبين الأيديولوجية السياسية التى تسمى إليها تلك الشخصية لتجد فيها انمكاساً لاستعدادها الطبيعى .

وهذا يقودنا إلى المعنى الثالث .

الفلسفة أو العقيدة أو الأيديولوجية

التمييز بين اليسارية واليمينية يعبر أيضاً عن تمييز يرتفع عن أن يكون مجرد استعداد طبيعى أو استراتيجى معينة ليصير إحدى خصائص الفلسفة أو لعقيدة أو الأيديولوجية . وبطبيعة الحال نحن نسلم بأن كلا من هذه المفاهيم له مدلوله الخاص ولكن لا يوجد ما يمنع من أن نحملها معنى واحداً ولو مؤقتاً .

إن كلمة أيديولوجية لا تعنى أكثر من تصور الواقع السياسى الذى يبلغ درجة معينة من التكامل الوظيفى لكل ما يتصل بعلاقة الطبقة الحاكمة بالطبقة المحكومة ، مع إبراز لخصائص المجتمع المثالى التى تتصوره تلك العقيدة وطرق الوصول إليه .

وهكذا تتضمن الأيديولوجية عناصر ثلاثة :

أولاً : تصويراً للعالم المثالى .

ثانياً : هذا التصوير يبلغ درجة معينة من الكمال والشمول . وكلما اتسعت عناصره ولم يقتصر فقط على النواحي السياسية كان أكثر صلاحية لأن يودى وظيفته الحقيقية .

ثالثاً : وهو لا يقتصر على الخيال ، بل يضع قضبان الطريق الذى يسمح بالوصول إلى جعل ذلك المجتمع المثالى حقيقة واقعة .

وهكذا نرى الأيديولوجية قد تتسع وقد تضيق : فهي إن اتسعت شملت الفلسفة فى معناها التقليدى ، وإن ضاقت اقتصرت على النواحي السياسية للتفكير الفلسفى ، ولكنها دائماً تتضمن تلك العناصر الحركية التى تسمح بتقديم نموذج للاستراتيجية السياسية فى سعيها لتحقيق المجتمع المثالى الذى تتصوره .

هنا نجد الأيديولوجية أيضاً من الممكن أن تكون يسارية أو يمينية . على أن المعنى فى هذه اللحظة يصير أكثر دقة وأكثر غموضاً فى آن واحد .

وزداد هذا الغموض عندما نقارن تقاليدنا المحلية بالأوضاع القائمة فى التقاليد الغربية . فنحن كنا - ولا نزال - نرى فى كلمة اليسارية تعبيراً عن نوع من الاحتقار أو الشك أو عدم الاطمئنان . الأيديولوجية اليسارية دائماً ترتبط فى ذهننا برفض الدين ، ومقاومة لكل ما هو قوى، وسعى نحو قيم غربية هنا وعن تقاليدنا التاريخية . وذلك على عكس الوضع القائم فى التقاليد الغربية . فليس هناك أكثر إساءة لايديولوجية معينة من أن توصف بأنها يمينية .

وعلاوة الاحتقار التى نستطيع نحن أن نصبغها على أيديولوجية سياسية معينة بأنها يسارية ، يقابلها الوصف الغربى بأنها يمينية حتى أن الكثير من الأيديولوجيات التى هى بطبيعتها يمينية تعلن عن نفسها وتقدم لجمهورها فى دعايتها السياسية باسم اليسارية المعتدلة .

في لحظات التدهور يخطو إلى الأمام ، وأن على الفلسفة واجباً أساسياً وهو أن تشارك في حركة التطور هذه بمختلف مظاهر التعبير عن الفكر السياسي وغير السياسي .

نسبية اليمين واليسار

هذا العرض الموجز يسمح لنا في النهاية بأن نجيب على علامات استفهام معينة . أولها أن التمييز بين اليسارية واليمينية ليس مجرد لفظ شكلي ، وإنما هو حقيقة ذاتية قد تختلف درجاتها ، لكنها دائماً تعبر عن فلسفة معينة أو نظرة معينة للوجود والحياة . وثانيها أن العلاقة بين اليسارية واليمينية ليست مجرد موقف مضاد ، وإنما هي علاقة تتدرج بطريقة دائمة ومطرودة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار . وهذا ما يسمى النسبية في تقسيم أنواع اليسارية أو اليمينية ، بمعنى أن هذا التمييز يعبر عن حقيقة مستمرة يكون التنقل فيها من اليمين إلى اليسار أو بالعكس ، هو تعبير عن درجات متفاوتة ، في حقيقتها ليست إلا تعبيراً عن مواقف مختلفة وبالتالي عن اتجاهات متعددة ، وهكذا نجد من يميز بين أقصى اليمين واليمين الوسط واليمين اليساري ، ليقابله أقصى اليسار أو اليسار المتطرف واليسار المتوسط واليسار اليميني حيث يكاد يختلط اليسار اليميني باليمين اليساري .

بطبيعة الحال كل هذه التميزات عندما تدق وتترع تصبح شكلية أكثر منها موضوعية ، ولكنها دائماً تعكس فلسفة واضحة المعالم . ولعله يجدر بنا ونحن في سبيل أن نختم هذه العجالة ، أن نذكر القارئ بالانفصال الذي أصاب الفلسفة الهيجلية في آخر حياة الفيلسوف الألماني ، فظهرت مدرستان كل منهما تعبر عن فلسفة مختلفة من حيث مدلولها ومن حيث عناصر ومقومات تفسيرها للوجود الإنساني : اليسارية الهيجلية التي منها نبعت الفلسة الماركسية ، واليمينية الهيجلية ومنها استحدثت النازية جميع مصادر تأصيلها للمنطق المحافظ .

حامد ربيع

الأمر الثاني الذي يجب أن نلاحظه أن هذا المفهوم ليس جديداً في تاريخ الفلسفة والفكر السياسي ؛ ففكرة اليسارية عرفت منذ أقدم العصور ، وهي وصلت إلى حد أن تحكم جميع مظاهر التطور الدستوري في خلال القرن الثاني قبل الميلاد وما أعقبه من حوادث حتى منتصف القرن الأول بعد الميلاد . وهي أيضاً تحكمت في الكثير من تطورات النظم السياسية وبصفة خاصة في المجتمع الجرمانى خلال العصور الوسطى ، وهي لم تختلط وترتبط بالشيوعية إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على أن هذا لا يمنع أنها لا تزال تمثل الأصل والشيوعية الفرع : لا هو الوحيد ولا هو الأهم ولا هو اللازم .

وهذا يقودنا إلى سؤالين : ما هي مظاهر الأيديولوجية السياسية اليسارية على عكس الأيديولوجية اليمينية ؟ ثم ما هي الاتجاهات المعبرة عن كل من هاتين الصورتين من صور الأيديولوجية ؟ دون دخول في تفاصيل يرفض المقام أن نتعرض لها ، يجب أن نلاحظ أن الأيديولوجية اليسارية اليوم نجد لها تعبيرات أربعة :

- أولاً : النقابية السياسية (الثورية وغير الثورية)
- ثانياً : الكاثوليكية اليسارية .
- ثالثاً : الاشتراكية الوطنية .
- رابعاً : الشيوعية الدولية .

كل من هذه الفلسفات لها مصادرها الفكرية وأصولها المنطقية ، ولكن لو اقتصرنا على العلامات العامة التي تجمع بين مختلف هذه الأيديولوجيات للاحظنا أنها تشترك في الخصائص الأربعة الآتية :

- أولاً : التفاؤل .
- ثانياً : عدم الاهتمام بالماضى وربط الحاضر بالمستقبل .

ثالثاً : النظرة الإنسانية للعلاقات الوطنية .

رابعاً : السعى إلى التطوير الإيجابي ولو بالعنف .

جميع هذه الخصائص تعكس فلسفة معينة وهي أن التطور الإنساني يتجه دائماً إلى التقدم ، وأنه حتى

ماوراء الاشتراكية العربية

دكتور عصمت سيف الدولة

ليس آخر الحديث عن « الاشتراكية العربية »
أن نقول : إننا مع تسليمنا بأن جوهر الاشتراكية
واحد وهو إلغاء استغلال الإنسان لأخيه الإنسان «
فلما نصيف إلى الاشتراكية سمينا القومية لنعبر
بكلمة واحدة عن المضمون الاشتراكي المقابل
لحقيقة أمتنا من الاستغلال ، وأنه إذا كنا متميزين
عن غيرنا من الأمم بأن الاستغلال الرأسمالي يتجسد
في احتلال بعض أجزاء وطننا العربي ، وتمزيق أمتنا
دولاً شتى ، وحبس تطورنا عند مرحلة متخلفة
من النمو الاقتصادي ، فإن « الاشتراكية العربية » تكون
أوضح التميزات دلالة على أن « إلغاء الاستغلال »
الذي يكافح الشعب العربي من أجل تحقيقه ، يعني
إلغاء الاستعمار والتجزئة والتخلف . يعني حياة

● إن « الاشتراكية العربية » تكون أوضح التعبيرات دلالة على أن « إلغاء الاستغلال » الذي يكافح الشعب العربي من أجل تحقيقه ، يعني إلغاء الاستعمار والتجزئة والتخلف « يعني حياة الحرية والوحدة والرخاء .

● بعد خمسين سنة من البناء الاشتراكي طبقاً للمجتمع المادى الماركسي ، انتهت التجربة إلى نتيجتين : الأولى أن المجتمعات المرحطة مادياً للاشتراكية لم تنقل إليها ، وأن المجتمعات المرحمة عليها الاشتراكية قد اندفعت إليها .

● لا يشغل العالم الثالث الآن شيء - على المستوى الفكري - أكثر من البحث العلمي لاكتشاف النظرية العلمية ، التي تؤكد حقيقة التجربة ، نظرية تؤكد أن الإنسان هو العامل الأساسى فى التطور وقائده .

الحرية والوحدة والرخاء : ليس هذا آخر الحديث بل أوله . إنها البداية البسيطة الملموسة الصالحة بهذا لتفتيت جمود أولئك الذين تكلس رفضهم السلبى « للاشتراكية العربية » . إننا نبدأ بما لا يستطيعون إنكاره ، رغبة منا فى أن يقبلوا - مجرد قبول - أن يسيروا معنا حتى نهاية الشوط .

فاذا كان مقبولاً أن نستمر فى الحوار عن « الاشتراكية العربية » ، فتلک فرصة مواتية لنفوض معاً إلى مستويات من البحث أعمق قليلاً ، علناً عندئذ أن نجد - معاً - أن وراء الاشتراكية نظرة نحّم أن تفتن دائماً بسببها القومية ، فلا تكون سبباً لك مجرد اختيار غير لازم لتعبير أوضح دلالة يستمد كل

قيته من انضباطه القوي ، بل تكون استجابة لنظرة ذات قيمة خاصة قد تستحق أن نقبلها .

ولا بأس فى أن نكشف نحن ما فى المميز الذى ذكرناه أولاً « للاشتراكية العربية » من قصور يحتم أن نتجاوزه اجتهاداً فى البحث عن أسس غير قاصرة ، إذا كانت « الاشتراكية العربية » تعنى تحرر الإنسان العربى من الاستغلال الرأسالى فى صورة : الاستعمار والتجزئة والتخلف ، فإن بعض الأمم من العالم الثالث لها ذات الحصة من الاستغلال الرأسالى ، فهى محنة مجزأة متخلفة . وفيها تكافح الجماهير العاملة - كما نفعل نحن - من أجل إلغاء ذلك الاستغلال بالتحرر والوحدة والرخاء . وتجمعها معاً تحت شعار الاشتراكية كما نفعل نحن أيضاً . فهل معنى ذلك أن تلک الأمم المكافحة تناضل من أجل « اشتراكية عربية » ؟ وكيف يتسنى هذا إلا بأن تفقد الاشتراكية العربية سميتها القومية لتصبح عالمية ، أو بأن تسقط تلک الأمم المكافحة سميتها القومية لتستعير عروبتنا ؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك وكانت لكل منها اشتراكية ذات مضمون مماثل لمضمون الاشتراكية العربية فما الذى يميز هذى عن تلک حتى لو كانت لا تمتاز عليها بشيء ؟ .

الاشتراكية والقومية

ان أخطر منزلق يتعرض له القائلون بالاشتراكية العربية ، أن يحاولوا الخروج من هذا المأزق بالبحث عن أسباب التمييز فى مشاعرهم القومية . عندئذ مجردون الاشتراكية العربية نهائياً من أية صمة علمية . ذلك لأن القومية - كما نعرف - وإن كانت صفة التاريخ وعصلة تفاعل عناصر موضوعية مديدة ، إلا أنها تنتهى إلى شعور مستقر بالانتماء . القوى يحه الإنسان فى نفسه ، ويستغنى به عن تلمس أسبابه التاريخية . وعند تلک المرحلة من التضج القوى يتطوى هذا الشعور غير المعل على

عاطفة حب كامنة وإن كانت قابلة للانفعال عند الاستفزاز . وسواء أكانت كامنة أم منفصلة فهي قادرة - عند الاستفزاز خاصة - على التأثير في أفكار أصحابها وسلوكهم ، بحيث يحتاج الأمر إلى تحوط شديد من الجنوح إلى العاطفة القومية عندما نعجز عن تبرير أفكارنا أو سلوكنا تبريراً علمياً .

لا ضمان مع العجز عن التأصيل العلمي للفكر والسلوك معاً في أن تنقلب الاشتراكية العربية - بفعل العاطفة القومية - من اشتراكية متميزة إلى اشتراكية ممتازة . ممتازة إلى حد أن تصبح عالمية أو إلى الحد الذي تسقط فيه الأمم سماتها القومية الخاصة لتستعيرها منا . هنا يفتح باب التعصب القوي على مصراعيه ليقدم للخائفين من الشوفانية - بحق - مبررات قوية لموقفهم ضد الاشتراكية العربية .

اذن ، فكلنا - الذين مع الاشتراكية العربية والذين ضدها - في حاجة إلى مزيد من الحوار العلمي على مستوى أعمق من المنطلق القومي . وهذا يعني ألا تكون القومية هي المسلمة الأولى التي نبنى عليها صرح أفكارنا الاشتراكية ، بل نفتش عما وراءها من أسس تؤكد أو تنفي أن تكون القومية ذاتها منطلقاً إلى الاشتراكية .

كل هذا والحوار محصور بين الاشتراكيين ، فلندخل في الموضوع .

المستقبل للاشتراكية

وموضوعنا مجموعة من البشر تعيش معاً في وسط جغرافي وتكافح بالفكر والعمل وأدواته لتحقيق حياة أفضل تسميها الاشتراكية . تلك هي «الظاهرة» التي نريد أن نفهمها لتحديد مضمون وميات تلك الغاية التي تسعى إلى تحقيقها ، فهل هذا ممكن وكيف ؟ .

نتوقف الإجابة على منهج كل واحد في فهمه

للظواهر الاجتماعية . نتوقف على النظرية التي يتخذها مقياساً لتحديد أبعاد الظاهرة وضبط حركتها بقصد تحديد مضمون ذات الظاهرة في المستقبل .

ولن يفاجأ أحد بمن يقول إن كل هذا عبث لأن المستقبل غير قابل للمعرفة العلمية . إن معرفته العلمية للمستقبل تعني إمكان التنبؤ به طبقاً لقاعدة حتمية ، ولما كانت الظواهر الاجتماعية ، أو تلك الظاهرة التي نبحثها ، تتكون من أفراد من بنى البشر أخص ما يميزهم أنهم قادرون على اختيار مستقبلهم فإن هذا يعني أنهم سيختارون المستقبل الذي يروق لهم . وكل محاولة لمصادرة هذا الاختيار الحر ، واستباق المستقبل قبل أن يقع لتحديد مضمونه محاولة غير علمية ، لأنها تتجاهل إرادة أولئك الذين سيصنونه على ما يريدون .

تلك نظرية يلود بها أعداء الاشتراكية . إذ لو صح أن المستقبل غير قابل للمعرفة أو التحديد فإن الحديث عن المستقبل الاشتراكي لا بد من أن ينقطع . لنقبل ما هو قائم فعلاً فهو اليقين الوحيد ، ولنترك للمستقبل أن يكشف - في حينه - للذين سيعيشونه ماذا اختارت لهم الصدف أو الأهواء أو الأقدار . وإن جاءت الاشتراكية فعلاً فسيعلمون هم خصائصها وسماتها ، أما نحن فتفصلنا إرادة البشر عن معرفة المستقبل فلا نتحدث عنه وبالتالي نكف عن عبث الدعوة إليه .

غير أن تلك النظرية ذاتها وراء جهد بعض الاشتراكيين الذين يتخلون التجربة والخطأ منهجاً لتحقيق المستقبل الاشتراكي . أنهم لا يريدون الالتزام مقدماً بمضمون خاص للاشتراكية التي يتحدثون عنها ، تاركين للممارسة اليومية أن تنتهي إلى ما تنتهي إليه . إنهم يرفضون عادة «النظريات» ويرون فيها قيوداً معوقة ، ويغضون من قيمة

العمل الفكري في الحقل الاشتراكي ، ويفخرون بأنهم ينتقون من الواقع حلولاً لمشكلاتهم عندما تقع ، وإنهم بهذا يحققون اشتراكية تنبثق من واقعهم . وهكذا أصبح التحرر الكامل من الالتزام بنظرية - على أيديهم - نظرية كاملة بدون التزام . والعيب الرئيسي في تلك النظرية أنها خالية من أي ضمان لتحقيق الاشتراكية أو عدم الارتداد عنها . إذ لما كان المصير الوحيد لسمة الاشتراكية التي يطلقونها على ما يمارسونه هو قولهم إنه اشتراكية ، فإن أحداً لا يستطيع أن يضمن ألا يطلقوا ذات شعار على بناء يقيمونه لا تمت للاشتراكية بصلة : أو لا أحد يستطيع أن يضمن ألا يلفوا ما صنعوه في سبيل الاشتراكية بحجة تحقيق الاشتراكية أيضاً . إن المقياس أولاً وأخيراً هو تقديرهم الشخصي . ولو أردنا أن نعرف - طبقاً لهذه للنظرية - خصائص وسماات الاشتراكية التي تسعى المجتمعات البشرية إلى تحقيقها ، لكان المميز الوحيد لها مستمداً من نسبتها إلى اسم قادة تلك المجتمعات .

نظرية الوسط الجغرافي

أقرب من هذا إلى البحث العلمي أولئك الذين يفتشون في الظاهرة عن العامل « الأساسي » في تطورها . ما هو دافع حركتها وموجهها وصاحب الأثر الأقوى في تحديد نوع المستقبل الذي ستنتهي إليه . إذ لو عرفنا العامل الأساسي في التطور الاجتماعي نستطيع - مع التسليم بأن المستقبل للاشتراكية - أن نسم تلك الاشتراكية بـ . ومع أننا هنا نقرب من البحث العلمي إلا أن الأمر ينتهي إلى عديد من النظريات التي تختلف تبعاً للعامل الذي اختاره كل صاحب رأي ليكون عاملاً أساسياً . فمثلاً ، يقول أصحاب نظرية الوسط الجغرافي أو البيئة إن تلك

الجماعة من البشر تقم على الأرض : والأرض مختلفة أجزاؤها جغرافياً ومتنوعة في درجة الحرارة والرطوبة ونوع النبات والحيوان وموارد المياه وأنواع الرياح . . . الخ . متنوعة إلى الحد الذي تطبع فيه البشر بطابعها فيختلفون لوناً وطولاً ومقدرة . . . الخ . إنها إذن البيئة الجغرافية التي تحدد وتتحكم في اتجاه التطور وسرعته وغايته . فإذا كان المستقبل الاشتراكي سيكون متنوعاً - وهو متنوع تبعاً للبيئة - فيجب أن نبحث في الأرض عن كل منطقة متسقة جغرافياً . عندئذ نعرف أن الاشتراكية التي نتحدث عنها ستكون اشتراكية أوربية مثلاً ، أو متوسطة (نسبة إلى حوض البحر الأبيض المتوسط) . . . الخ . تلك نظرية بعض الذين يهرم كفاح الشعوب الأفريقية ضد الاستعمار فيديرون الحديث خلطاً حول « الأفريقية » كسمة للقومية أو للاشتراكية . وينسون أو يتجاهلون ما يسقط نظريتهم من أساسها . إن كل أرض أفريقية وجبالها ووهادها وغاباتها وأمطارها . . الخ عاجزة عن تبرير أن يكون المستقبل في أفريقيا للاشتراكية فأولى بها أن تعجز عن تحديد خصائص الاشتراكية في أفريقيا . إن الأرض مهما كانت جغرافيتها لا تختار نوع الحياة التي يعيشها البشر فوقها . وقد اتسعت أرض أفريقيا للاستعمار والعبودية قروناً ، ولا تزال تحمل على كاهلها أفراداً مثل تشومبي وحكومات مثل حكومة روديسيا ، ودولاً مثل جنوب أفريقيا . لا شك في أن البيئة أثرها موقفاً أو مساعداً في حركة التطور ، ولكنها لا تحدد نوع المستقبل الذي ينتهي التطور إليه . إنها ليست العامل الأساسي . ولن تكون الاشتراكية قط إقليمية .

نظرية الوسط الجغرافي إحدى النظريات المادية ، أي التي تركز على عنصر أو أكثر من العناصر المادية لتوليه قيادة التطور ، إذ ترى فيه العامل

الأساسى الذى يطبع التطور بطابعه . ومع أن أغلب تلك النظريات المادية قد سقطت ، إلا أن ثمة نظرية مادية لا تزال تغالب السقوط وإن كان مآلها إليه : أنها الماركسية .

النظرية الماركسية

ترى الماركسية أنه من الممكن أن نعرف الظواهر الاجتماعية وأن نكشف قانون حركتها وأن نحدد خصائص مستقبلها على ضوء القانون الذى اكتشفناه . كل هذا ممكن بشرط أن نطرح النظرة الميتافيزيقية وأن ننتهج إلى معرفتنا البحث العلمى . والنظرة الميتافيزيقية تعنى تلمس أسباب التطور فى قوة خارج الظاهرة ذاتها . إذا تجنبتنا هذا وجدنا أنفسنا أمام الظاهرة الاجتماعية كما هى . ويسهل علينا أن نكشف أنها تتطور وتشتق طريقها من الماضى إلى المستقبل طبقاً لقوانين حتمية ومادية : ومادية تعنى أولاً أنها ليست من صنع قوة خارجة عن الطبيعة . وتعنى ثانياً أنها غير متوقفة على إرادة الإنسان . وقد اكتشف ماركس - هكذا يقولون - تلك القوانين وصاغها فيما يعرف بالمادية الجدلية . وخلاصتها أن الطبيعة بما فيها الإنسان والمجتمعات تتطور طبقاً لقوانين أربعة : التأثير المتبادل - الحركة الدائمة - التغيير المستمر - الجدل . والجدل - أهم تلك القوانين - يعنى أن التطور لا يتم بالانتقال الميكانيكى من العلة إلى المعلول بل عن طريق الصراع بين المتناقضات الكامنة فى الشيء ذاته ، والذى ينتهى بأن يخرج إلى الوجود - طفرة - شيء جديد مختلف نوعياً عن التقبضين وإن كان هو ذاته يحتوى على بذور تناقض جديد لن يلبث حتى يصبح صراعاً ينتهى بطفرة . وهكذا فى سلسلة من الصعود الدائم خلال الصراع الجدلى : بالرغم من أن تلك النظرية الجدلية مطابقة

تماماً - من حيث الحتمية وقوانينها والتطور الصاعد - لما قاله هيجل فيلسوف المثالية ؛ إلا أنها متميزة عنها بما يعتبر أساساً جوهرياً فى الماركسية ، ونعنى بها أنها مادية . فالقوانين قوانين المادة . والجدل جدل المادة . وليس الفكر إلا انعكاساً لمتجزات التطور المادى . المادة هى العامل الأساسى فى التطور وقائده . هى تتطور أولاً والإنسان يتبعها إلى حيث هى متطورة .

فاذا أردنا أن نفهم حركة المجتمعات على مدى هذه الفلسفة المادية ، نحدد خصائص الاشتراكية فلننطق أولاً ما يدور بأفكار الناس وأحلامهم ، ولننظر فى مضمون الحياة المادية التى يعيشونها . عندئذ سنكتشف أن قوى إنتاج الحياة المادية تتضمن عنصرين : أدوات الإنتاج وعلاقات الإنتاج . وسنجد - بحكم نظريتنا المادية - أن أدوات الإنتاج تلعب الدور الأساسى فى التطور ، فهى التى تحدد نوع العلاقات التى تربط البشر حول عملية الإنتاج ، ونكون بهذا قد اهتدينا إلى مفتاح التطور لرى أنه سائر إلى حيث يسير تطور أدوات الإنتاج . فاذا أردنا أن نعرف مستقبل أية جماعة من البشر فلننظر أولاً فى مدى ما وصلت إليه أدوات إنتاجها المادى من تطور . فإن كانت فى مرحلة الإنتاج العبودى فستقبلها إلى الاقطاع ، وإن كانت فى مرحلة الإنتاج الاقطاعى فستقبلها إلى الرأسمالية ، وإن كانت فى مرحلة الإنتاج الرأسمالى فستقبلها إلى الاشتراكية حتماً . لماذا حتماً ؟ لأن النظام الرأسمالى - بدون توقف على إرادة الرأسماليين أو العمال أو أى إنسان - يتضمن تناقضاً داخلاً عملية الإنتاج ذاتها . فع أن عملية الإنتاج اجتماعية يسهم فيها الجميع بحكم التطور الفائق لأدوات الإنتاج ، وكون الإنتاج فى النظام الرأسمالى للربح وليس للاستهلاك ، مع هذا نجد أن علاقة الإنتاج لا تزال متخلفة إذ يملك أفراد قلائل أدوات الإنتاج ملكية خاصة . ولما

كانت علاقة الإنتاج تابعة لتطور أدوات الإنتاج ، لأن أدوات الإنتاج المادى هي قائمة التطور ، فلا بد من أن تتحطم علاقة الإنتاج في النظام الرأسمالى لتتسق وتلتحق بأدوات الإنتاج : لا بد من أن تصبح علاقة الإنتاج اجتماعية ، ويتحقق هذا بإلغاء الملكية الخاصة لأدوات الإنتاج .. عندئذ يزول التناقض وندخل المرحلة الاشتراكية : وهكذا نعرف علمياً أن الاشتراكية هي إلغاء الملكية الخاصة لأدوات الإنتاج الرأسمالى . وأنه يجب أن تسبقها مرحلة رأسمالية لأن ترتيب مراحل التطور وتتابعها نفسه ذو سمة مادية بمعنى أنه لا يتوقف على إرادة الناس . ولما كانت تلك خصائص الاشتراكية فهي لا تنفي

تبعاً لأمزجة الناس أو لبيئاتهم أو لأهمهم . أدوات الإنتاج هي أدوات الإنتاج في كل مكان . والملكية هي الملكية في كل مكان . فالاشتراكية هي الاشتراكية في كل مكان . فلا يقال بعد هذا أن ثمة اشتراكات مميزة على أية قاعدة ، ولا يقال أيضاً أن ثمة اشتراكية عربية ، وإن قيل هذا فهو فضح لاختلاف تلك الأدوات لأى أساس على .

منطق صلب . استطاع أن يجمع ملايين البشر تحت رايته ليأرسوا الحياة ، ويصنعوا الاشتراكية على ذلك الأساس المميز : « المادية » . غير أن تلك الممارسة ذاتها قد أسقطت المادية .

فبعد خمسين سنة من البناء الاشتراكي طبقاً للمنهج المادى ، انتهت التجربة إلى نتيجتين : الأولى أن المجتمعات المرشحة مادياً للاشتراكية لم تنتقل إليها ، وأن المجتمعات المهيمنة عليها الاشتراكية طبقاً للمنهج المادى الماركسى قد اندمجت إليها . مجتمعات في

أوروبا وأمريكا وصلت ذروة النضج الرأسمالى وبلغت فيها أدوات الإنتاج قدراً خيالياً من التطور ، ومع ذلك لم تستطع تلك الأدوات القائمة الرائدة أن تجر الناس هناك إلى الاشتراكية . بينما مجتمعات أخرى في العالم الثالث غير مؤهلة ماركسياً إلا للاقطاع أو للرأسمالية ، ولا تملك أدوات إنتاج رأسمالية

أو غير رأسمالية ، وإن ملكتها فهي نماذج بالغة التخلف « تولى الناس فيها قيادة تطورها متخطين مراحل كاملة ، متحدين أدوات إنتاجهم ليقتحموا التطور الاشتراكية . ولما أن حدث هذا لأول مرة في روسيا المتخلفة نظراً إليه وفسر على أنه استثناء من النظرية ، غير أن الأمر قد اطرده حتى أصبح الاستثناء الروسى قاعدة . وكاد يثبت للاشتراكية سمة جديدة هي أنها وسيلة المتخلفين إلى التقدم . واستقر الأمر حتى سلم الاشتراكيون بإمكان التطور إلى الاشتراكية عن غير الطريق الرأسمالى .

وكان طبيعياً أن يعاد النظر في الموضوع كله للبحث عن علة هذه « المفارقة » :

تجربة العالم الثالث

أما الذين قضوا حياتهم ثواراً مناضلين تحت لواء المادية الماركسية ، فقد كان صعباً عليهم أن يسقطوا اللواء الذى جمعوا الجباهير حوله ، فأنطلقوا بؤلولون النظرية ويمدون أبعادها لتغطي حصيلة الممارسة الحية . أو بؤلولون ظروف الممارسة ويهونون من قيمة الصدد بين النظرية والتطبيق .

أما الذين لا يربطهم بالماركسية رباط خاص ، الذين يقدرونها كمحاولة رائعة ولكنهم لا يقدسونها ، فأولئك أبناء العالم الثالث أصحاب القدر الأكبر من التجربة التى أسقطت الماركسية . السؤال الأول الذى طرحوه هو : إن قيمة أية نظرية علمية في أن تجنب الذين يصنعون الحياة على هديها مفاجآت الممارسة ، فإذا كانت حصيلة الممارسة قد جاءت على غير ما يتفق مع المنهج الماركسى فما فائدة الماركسية؟ ولما كانوا غير متعصبين للماركسية أو ضدها فقد انجذبت جهودهم إلى البحث عن علة قصور المنهج الماركسى . لم يدينوا تجربتهم الرائدة ، ولم ينكروا طموحهم الاشتراكي ، بل بحثوا عن الثغرة النظرية فوجدوها :

الإنسان هو قائد التطور

نقطة الانطلاق التي أرسنها الممارسة وحدتها
لأى بحث في هذا المجال هي ، إسقاط النظرية
والمادية ، إلى عملية التطور : التخلي نهائياً عن
القرص الأول وهو أن المادة أيا كانت صورتها
تلعب الدور الأساسي في عملية التطور وتحديد اتجاهه
وغايته . بعد هذا يصبح الأمر أكثر يسراً . فحتى
الماركسية لو جردت من أساسها المادي لانتهى
الأمر إلى مجموعة من القوانين التي تحكم حركة
التطور والتي يقال لها قوانين الجدل . والانتباه إلى
ما أثبتته الممارسة من أن الإنسان هو قائد التطور ،
ينتهي ببساطة إلى أن يكون الجدل - أي التطور
الصاعد - قانوناً خاصاً بنوع الإنسان ، وتبقى
قوانين التأثير والحركة والتغير كلية وحتمية تحكم
الطبيعة بما فيها الإنسان ، بينما يتفرد هو كنوع
متميز بطريقته الخاصة للانتقال من الماضي إلى
المستقبل . فن ظروفه المادية الجامدة إلى أقصى
غاباته كما يتصورها فكرياً ، يقود الظروف ويطوعها
بالعمل وأدواته ، ليحقق المستقبل الذي يريده .

ويكون ميسوراً عندئذ تحليل حضية الحل الاشتراكي .
فيكفي الإنسان القائل أن يعرف الاستغلال الرأسمالي
سفرة فكرية - وإن لم يجرب الرأسمالية - ليختار
الاشتراكية . ولما كان الإنسان هو الذي يطرح المادة
ويصوغها على ما يريد ، فأننا نفهم يسر لماذا استطاع
ويستطيع أن ينطلق من أي طور اجتماعي إلى الاشتراكية
راسماً .

المهم هو النظرية أو النظرية أو نقطة الانطلاق
التي تكن وراء الاشتراكية التي نتحدث عنها
ونريد أن نحدد خصائصها .

وقد انتهينا إلى إسقاط النظرية المادية . ورد
العالم الثالث إلى الإنسان قيمته . وأصبح الإنسان
هو الذي يضع أصابعه على الاشتراكية التي يبينها
وتحمل عنه سمته وطابعه : مجرد أن نرد إلى

ولعل الأمر أن يكون قد أخذ شكل الحوار
الآتي : من الذي فشل في الانتقال بالمجتمعات
الرأسمالية النامية إلى الاشتراكية ؟ - الناس هناك .
ومن تحدى أدوات الإنتاج المتخلفة وتخطى الرأسمالية
واقترح المرحلة الاشتراكية ؟ - الناس هنا . من
الذي يقود التطور إذن ويحدد غايته ويحقق تلك
الغاية ؟ - الناس في كل مكان . من الذي يدرك
المشكلة ويصمم حلها ويحقق الحل بالعمل ؟ الإنسان .

وأثار العالم الثالث حساساً بالغا لاحترام الإنسان
والثقة فيه ، وأقر له من خلال تجربته الذاتية بأنه العامل
الأساسي ، القائد لعملية التطور . القائد التائر الذي
يستطيع أن يهزم الاستعمار بكل قواه المادية وهو
لا يملك إلا إنسانيته . القائد القادر الذي يستطيع أن
يحلم قيود التخلف ويلقى الاستغلال ، وينتقل إلى
الاشتراكية وهو لا يملك أدوات إنتاج متطورة
أو غير متطورة . القائد الرائق الذي بلغت ثقته
بقيادته أن يسقط المرحلة الرأسمالية بكاملها من
تاريخه ، ويصنع ذلك التاريخ كما يريد لا كما تريد
أدوات الإنتاج المادي . وكما يحدث عادة في
غمرة الحماس ، اتخذ البعض من سقوط النظرية
الماركسية حجة لإسقاط النظرية عامة والاستغناء
عنها بالتجربة والخطأ وثقة الاشتراكيين بأنفسهم .

إلا أن هذا لا يمنع أن الحماس ولو للإنسان
ليس منهجاً علمياً . ولا بد - إن صح أن الإنسان
يستأهل هذه الثقة - أن يؤدي البحث العلمي إلى
تأكيد موضوعي هادئ لها . أي لا بد من أن
توجد النظرية التي تنتهي إلى أن الإنسان قائد
التطور فعلاً ، وأن يكون البحث العلمي الهادئ
هو الطريق إلى اكتشافها . وإلا فإن الحماس لن
يجدي شيئاً .

ولا يشغل العالم الثالث الآن شيء - على المستوى
الفكري - أكثر من البحث العلمي لاكتشاف النظرية
العلمية التي تؤكد حضية التجربة . نظرية تؤكد أن
الإنسان هو العامل الأساسي في التطور وقائده .

الإنسان قيمته في البناء الاشتراكي ، ونولية ما يستحقه من ثقة ، ونعترف له بما هو أهل له من مقدرة ، نحتم علينا أن نسلم أعماله بسمته .

فعل مستوى البشرية تمثل الاشتراكية النموذج الإنساني للحياة . إن كل اشتراكية إنسانية لأنها من صنع بني الإنسان . ولكنتنا — داخل هذا الإطار الشامل — نجد أن التاريخ قد تولى قسمة الناس أمماً ، وأن الإنسان يتميز بالأمة التي ينتمي إليها . وأن تلك هي الرابطة القومية التي تجمع أبناء الأمة الواحدة وتميزهم عن غيرهم . لهذا نحتم علينا مجرد انطلاقنا غير المادي في البحث عن المضامين

الاشتراكية . أن نسلم كل اشتراكية بسمتها القومية ، معبرين بذلك عن معرفتنا بأن الإنسان هو الذي يصنعها فهي تحمل طابعه أينما كان . ولما كان هو متميزاً قومياً ، فإن كل اشتراكية ستكون متميزة قومياً . وتكون لنا « الاشتراكية العربية » ، وتكون للأهم الأخرى اشتراكياتها الخاصة ولو انحلت مع اشتراكيتنا في المضمون الاقتصادي .

وهكذا نكتشف أن وراء الإصرار على « الاشتراكية العربية » إصراراً على أن تبقى للإنسان قيمته الأساسية في عملية الخلق الاشتراكي . عصمت سيف الدولة

إليوت . . أشهر المجهولين :

لم يحظ أحد من كتاب الغرب بمثل الشهرة التي حظى بها إليوت في أدبنا العربي الحديث ، ولم يقتصر تأثيره على ظهور شعراء قلده وافتقروا تأثره ، بل ظهر من النقد من أخذ بنظريته في النقد وطبقها تطبيقاً كاملاً على أدبنا المعاصر المهم أن إليوت بقدر ما ازداد تأثيراً في أدبنا ازداد غموضاً في أذهاننا ، ومع ذلك لعب في أدبنا الجديد دوراً يشبه في كثير من الوجوه الدور الذي لعبه هازلت في أدب جيل الرواد . . . شكرى والمازنى والمقاد . هذا على الرغم من أن اسم إليوت ظل مربوطاً في الأوساط الثقافية بالنظرية النقدية التي تلوكها كل الألسن دون أن تعيها بالضرورة كل العقول . لهذا كان مفيداً ورائعاً أن تصدر عنه دراسة كاملة ومتكاملة ، أصدرها أستاذ عكف على دراسته وتدريبه فترة طويلة هو الدكتور فائق متى . وكم كانت تزداد هذه الدراسة فائدة وروعة لو أنها ظهرت في فترة المد الإليوتي ولم تظهر بعد انحسار موجة الاهتمام بإليوت . المهم أن دراسة الدكتور فائق متى تغطي مساحة عريضة بقدر ما هي عميقة من مناشط هذا الثابتة من نوايغ الفكر الغربي . . . فهي تمسح في ثلاثة أبواب ، تمسحه ناقداً له

نظريته المشهورة في النقد فحين أصولها ومصادرها ومراحل تطورها ومكانتها من التيارات الأوروبية والأمريكية المعاصرة . وتمسحه بعد ذلك شامراً يطبق نظريته النقدية على آثاره في الشعر ، وهذا الباب هو أروع أبواب الكتاب سواء من حيث قدرة المؤلف على تطبيق المنهج ونقد الشعر ، أو من حيث قدرته على فهم ورجعة مقتطفات من قصائد إليوت الروائع : الأرض الخراب ، الرجال الجوف ، رماد الأربعاء ، الرباعيات الأربع . أما الباب الثالث والأخير وهو أضعف أبواب الكتاب فيغطي إليوت الكاتب المسرحي محلاً مسرحياته الأربع : جريمة قتل في الكاتدرائية ، عودة اثلاث العائلة ، حفل الكوكبيل ، الكاتب المؤمن ، ولكنه التحليل الذي يقف عند النص الشعري دون أن يتخطاه إلى ما وراءه من أسرار الفن المسرحي ، ربما لأن المؤلف ناقد أدبي أكثر منه ناقد درامياً . لهذا جاء فهمه لنظرية النقد في الباب الأول وتطبيقه هذه النظرية على فن الشعر في الباب الثاني أروع بكثير من الباب الثالث الخاص بالمعاجز المسرحية . غير أن هذا كله لا يقلل من الأهمية الكبرى لهذا الكتاب في تعريف أنصاف المثقفين بإليوت . . . أشهر المجهولين .



• • • إليوت • • •

أدب وفكر

من هو جوتفريد هنت؟

هو طبيب ، أديب ، شاعر ، كاتب
مقالة ، مفكر ، ألماني ، من أبناء ذلك
الجيل الذي غطى الفترة بين الحربين
العالميتين ، وامتد منها إلى أسنا القريب
ثم إلى أياينا هذه ، التي يحتاط البعض
فيسميا « الطريق إلى اليوم » . ولد عام
١٨٨٦ في قرية مانسفيلد من أعمال
أستبريجنيس قرب برلين (منطقة
أستبريجنيس الآن في ألمانيا الشرقية)
وكان أبوه - وكذلك جده - قس
بروتستانتيا ، وكانت أمه من عائلة
سويسرية من المنطقة الناطقة باللغة
الفرنسية ، ظلت حتى وفاتها تتكلم
الألمانية كفرنسية عليها . وذهب جوتفريد
إلى المدرسة الثانوية ، الجمنازيوم
المخصص في الدراسات الإنسانية في
فرنكفورت - أودر ، فلما أتمها
اضطره أبوه إلى دراسة اللاهوت
وعلوم اللغة رغم معارضته ، وظل ين
يسلك هذا الطريق عامين ، ويتوق إلى
التحول إلى دراسة الطب ، حتى كان له
ما أراد . وانتقل إلى أكاديمية القيصر
ولعلم العسكرية الطب في برلين ،
وكانت تختص بتثنية أطباء الجيش وتختار
خاصة أبناء الضباط والموظفين وتتمهدهم
بالتعليم العلمي الطبي أساسا ، وبالثقافة
الأدبية الفنية الفلسفية إلى جانب ذلك
وتخصص في الأمراض الجلدية والتناسلية
وحصل فيها على درجة الدكتوراه ،
وانظم في ملك الطب العسكري ؛ ولكنه
مالئث أن اعتزل الخدمة عام ١٩١٢
ومارس العمل في قيادة . فلما قامت
الحرب العالمية الأولى ثم الثانية جند طيبا
فيها ، وظل بعد الحرب العالمية الثانية
يمارس الأدب والطب في برلين حتى توفي
عام ١٩٥٦ .



جوتفريد بنى والشعر المطاوعة

دكتور مصطفى مـاـهـر

جوتفريد بن كاتب غريب ، أو إن شئت فقل إنه أغرب الكتاب الألمان المعاصرين جميعاً ، وأكثرهم إثارة لاختلاف الحكم والتقدير في نفوس مطالعيه . فهناك من يعتبره ذروة تطور الأدب المعاصر الذى بدأه نيتشه ، وهناك من يعزف عنه عزوفاً . ولعلنا نسمح لأنفسنا برجاء القارئ أن يكره نفسه على قراءة النموذج التالى حتى يكون في ذهنه انطباعاً مبدئياً عن هذا الشعر الفريد :

● من التشاؤم الفلسفى ، ومن التحقق من قصور العلم ، ومن التشكك في صورة الذات وتكوينها ولدت المدرسة التعبيرية التى كان جوتفريد بن أحد رجالها البارزين .

● الأنا الحديثة قوامها الاضطراب ، وها هى ذى الأنا تحمل المضمون المعروف بالخبرة كله .. فيها المبدأ والنهاية ، فيها الصدى والدخان ، فيها الشعور المجرد من الإيمان .

● الكلمة الجديدة لا علاقة لها بالمقل ولا علاقة لها بطلا ولا علاقة لها بملاحظات أخرى . إنها كلمة من عالم التعبير ، تنبر عن التحول الداخلى .. الباطنى .. الذى يجرى في الشعور الملقى .



ايكاروس

أيها الظهر الذي يضعف مخي بدريس ساخن
إلى مرعى وسهل ورعاة ،
حتى أنساب ، ويدي في الجدول ،
أجذب الخشخاش إلى فودي -
أيها المنحنى إلى بعيد ، جرد من اللغ -
وأنت هادئ الأجنحة فوق لعنة وكمد

التحول والحدوث -
عيني .
وبسبب التدهرج المضطرب للمسقط ، وبسبب
رمة الأرض ،
عليها غبار ، وبسبب تكسر الصخر
على نحو الشحاذين ،
في كل مكان
دم الأم العميق ، التباطؤ
القياض
المجرد من الجبهة
المبهم .
الحيوان يعيش اليوم بعد اليوم
ولا يحمل في ضرعه تذكرا ،
والمسقط بصمت زهرته في النور
ويتحطم .
وأنا وحدي ، بحارس بين الدم والمقلب ،
رمة هالكة مفترسة ، بلعنات
تدوى وتنفى في العدم ، عليها بصاق الكلمات ،
ومخرية الاستقرار من النور -
آه ، أيها المنحنى إلى بعيد ،
أقطر في عيني ساعة
من نور العين السابق القديم الطيب -
أذب وأطح بخداع الألوان ، أرجح
الكهوف المحصورة بالبراز في نشوى
شموس ذات أشجار ، وقزح شمس-الشموس ،
آه للسقوط الأبدى للشموس جميعاً -



أردت بهذه القصيدة أن أضع القارئ بادئ ذي بدء في مواجهة إنتاج الأنا الغنائية ، في مواجهة واحدة من القصائد المطلقة ، حتى يجد رداً مؤقتاً على تساؤله عن معنى « الأنا الغنائية » و « القصيدة المطلقة » اللذين وضعناهما بمثابة عنوان ثان لهذا الحديث ، إلى أن نفسرهما ونوضحهما بعد أن نعرف شيئاً عن إنتاج هذا الشاعر .

وإنتاج جوتفريد بن يمتد من عام ١٩١٢ تقريباً إلى عام ١٩٥٦ أى حوالى ٤٤ سنة ، مع توقف نسبي من حوالى عام ١٩٣٦ إلى عام ١٩٤٥ ، ويعالج الشعر والنثر والمقالات ، وأهم مؤلفاته :

في الشعر :

المشرحة المكشوفة (عام ١٩١٢) .

لحم (عام ١٩١٧) .

قصائد مختارة (١٩٣٦) .

قصائد استاتيكية (١٩٤٨) .

مقطرات (١٩٥٣) .

وفي النثر :

أغناخ (١٩١٦) .

البطلمي (١٩٤٩) .

حياة مزدوجة (١٩٥٠) .

وفي المقالات :

بعد العدمية (١٩٣٢) .

مشاكل الشعر الغنائي (١٩٥١) .

الشاعر في ظروف عصره

وينبغي علينا أن نتتبع إنتاج جوتفريد بن من نشأته إلى مراحل تطوره المختلفة حتى نصل إلى صورة واضحة عن مذهبه الفني . فلنا إن بن واحد من الجيل الذي شغل الفترة من الحرب العالمية الأولى إلى اليوم ، أو إلى ما يوشك أن يكون اليوم . فما هي الظروف الفكرية التي أظلمت ؟ تتم هذه

الفترة ، خاصة في المرحلة الأولى منها بأنها ذات اتجاهات متنوعة ، متضاربة ، منها مثلاً انجساح التشاؤم الذي تجتمع حول عناصر من فلسفة شوبنهاور (١٧٨٨ - ١٨٦٠) وفلسفة نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠) وفلسفة شبنجلر (١٨٨٠ - ١٩٣٦) . أما شوبنهاور (في كتابه «العالم كإرادة وتصور» و «حرية الإرادة» و «أساس الأخلاق») فكان يرى أن العالم تعبير عن قوة عمياء غير معقولة ، وأن الحياة في هذا العالم تعنى التآلم . أما لإرادة الحياة فتنبع من الرغبة ومن عدم الرضاء ، ومن كانت له هذه الإرادة استطاع أن يقهر الألم . والتحول إلى العدم (الزفانا) في مجرد عن الرغبة والأمل هو الذي يزيل الألم . وأما نيتشه (في كتابه «هكذا قال زرادشت» ، و «إرادة القوة» . الخ) فقد سلك في التشاؤم مسلكاً آخر ، يتسم بنقد الثقافة ونقد الأخلاق والأخلاقيين الذين يقتلون الأخلاق والجهود السامية بضغبتهم الأخلاق وتشرعهم إياها ، ثم بالقول بأن المواطن المعاصر شيء ينبغي التغلب عليه وتجاوزه وقهره ، في سبيل المستقبل ، وإنسان المستقبل ، الإنسان العالى الرفيع ، الذي ينبغي خلقه ، والذي يصبح سيد الأرض . وأما شبنجلر (في كتابه «أفول الغرب» أو «غروب أوروبا») فقد أثر على معاصريه تأثيراً كبيراً حتى أن كتابه كان في نظرهم هو الكتاب لا بعده ولا قبله . سار شبنجلر في ركاب شوبنهاور ونيتشه وقام بعملية فلسفة للتاريخ يبدوها بتقسيم الحيوانات إلى نوع يفترس ونوع يقع غنيمة . والإنسان هو الحيوان المفترس بكامل صفاته ، تقوم حياته في جوهرها على الرغبة في القوة والهيمنة والتسلط (نيتشه : إرادة القوة) ثم ينتقل من هذه الفكرة الأساسية بطريقة بيولوجية إلى شرح الثقافات المختلفة وقطاعاتها من الرياضة إلى الاقتصاد ، ليؤكد استقلال الثقافات استقلالاً ذاتياً ، كل ثقافة تقوم

صغيرة ثم تكبر ثم تهزم وتغرب وتموت . والدور الآن على استقلال الثقافة الأوروبية ، التي أسماها بالثقافة الفاروسية المندفعة إلى اللانهاى ، والتي بدأت حول عام ١٠٠٠ بعد المسيح . هذه الثقافة وصلت إلى الشيخوخة التي لا تخرج أعمالاً عظيمة ، بل تجتهد في إظهار نشاط اقتصادى وتكنيكى كبير . وحامل هذه الثقافة هو ذلك الحيوان المفترس ، الإنسان ، الذى يحمل في قلبه معرفة بالمصير المحتوم ، فيتصلدى له كما يفعل الأبطال .

هذا هو اتجاه التشاؤم الذى اشتركت به الفلسفة في تشكيل ظروف العصر . ولا ينبغي أن نفعل الاتجاه البناء ، المتفائل على طريقته ، الذى تفرع من اتجاه التشاؤم ، اتجاه الإيمان بعصر جديد ، ولغة جديدة ، وإنسان جديد - في المستقبل . . . على طريقة نيتشه أو على طريقة الوجوديين بعد ذلك . أما نصيب العلم في تشكيل ظروف العصر فيحمل من ناحية التحليل النفسى « ريجموند فرويد » وتلاميذه « وعمه من ناحية ثانية العلوم الطبيعية . وقد أتى التحليل النفسى بنتائج بناءة ما في ذلك أدنى شك ، ولكنه أتى في نظر المتشائمين أيضاً ، بنتائج ضمنية خطيرة ، تتمثل في زعزعة تصور الإنسان لـ « نفسه » : كان الإنسان في العصور المادية المنسجمة يقول « أنا » ويتمثل هذه الأنا كوحدة واحدة ، أما الآن فقد أكد له التحليل النفسى بالدليل أن النفس الإنسانية مكونة من عناصر قد تتحد وقد تتنافر ، وأن الإشارة إلى النفس الإنسانية في حالة المتكلم بـ « أنا » إشارة غير دقيقة ، فما الأنا إلا جزء من النفس كلها . أما العلوم الطبيعية فقد تطورت تطوراً سريعاً هائلاً ، ولكنها في تقدمها أثبتت العجز والقصور الإنسانى ، فكما تقدمت اتسع المجهول ، وزادت « اللانهايات » .

ميلاد المدرسة التعبيرية

هذا هو باعصار المناخ الذى ولدت فيه المدرسة التعبيرية (من حوالى عام ١٩١٠

إلى حوالى عام ١٩٢٥) التى كان جوتفريد بن أحد رجالها ، ولدت من التشاؤم الفلسفى ، ومن التحقق من قصور العلم ، ومن التشكك في صورة الذات وتكوينها ، وتغذت بعد ذلك على خبرات الحرب العالمية الأولى وأهوالها . والحقيقة أن المدرسة

التعبيرية مدرسة تصويرية الأصل ، خرجت في أوائل القرن الحالى من أعمال المصورين فان جوخ وجوجان ومونخ ، وكان اتجاهها يتلخص في الانصراف عن التصوير الموضوعى للعالم ، وفي تصوير ما يجيش بروح الفنان من خبرات تكتسب تعبيراتها بذاتها ، فتفككت الأعمال التصويرية ، وتبسطت الخطوط ، وتكسرت الألوان وشاعت مركبات الخطوط ومركبات النور والظل : ومثل المدرسة التعبيرية في ألمانيا مصورون تجمعوا في فريق « الجسر » عام ١٩٠٥ مثل ارنست كيرشنر وأريش هيكل وكارل شميت روتلوف وماكس بشتاين ، وغيرهم من أمثال نولده ، ماركه ، مارك ، كوكوشكا وبكن . . . الخ . ثم تكونت على غرار المدرسة التصويرية التعبيرية ، مدرسة أدبية تعبيرية ، تهدف إلى التعبير الفكرى والبحث عن حقائق وخبرات تعانها الروح وتكتسب تعبيراتها بذاتها ، وأخرجت أدباً فيه إغراب وفيه تفكيك للتركيبات النحوية الأسلوبية ، وفيه حذف وتكسير وقضم وتنظيم ، أدباً تعبيرياً . واتخذت المدرسة صحفاً مثل « دى أكسيون » (= العمل) ، درشتورم (= العاصفة) ، دى فايسن بلتر (= الأوراق البيضاء) ، داس تسيل (= الهدف) .

في هذه الصحف ظهرت الأعمال الأولى لأديبنا العظيم ، جوتفريد بن ، وخاصة في « دى فايسن بلتر » : بدأ جوتفريد بن إذن البداية « التعبيرية » ، بداية « الأدب الحديث » . ونعني بذلك باختصار أنه بدأ بمفاهيم جديدة عن الواقع وعن الأنا وأنشأ أدبه مجسماً لها .



مفهوم جوتفريد بن. عن الواقع نتيجة طبيعية
لتطور الفلسفي الذي ألمنا إليه . بن يرفض الواقع
ويرفض التاريخ ، ويرفض التحول ، ويقف عند
حدود الكينونة . بن يرفض الواقع وهو يعلم أن
هذا الواقع تفتت على يد الفلاسفة .

في قصيدته « الأنا الضائعة » يقول :

العالم تفتت من الفكر . والمكان والأزمان

وكل ما نسجته الإنسانية ونشرته

مجرد وظيفة للانهائيات - ،

الأسطورة كذبت .

من أين ، إلى أين - لا ليل ، لا صباح ،

لا شفاء ، لا دعاء ،

تريد أن تفتش كلمة دالة

لكن عند من ؟

السعادة ، أمام زنانات المحابين وزنانات المساجين ،
عند السراير وعند النعوش ، في النصر وفي الهزيمة ،
لم تفارقت حالة النشوى أبداً ، إن الواقع لا وجود له
وتبين « رونه » أن كل محاولاته لتسجيل الواقع ،
لتسجيل ما احتواه الفناء ، وما ضاع بالفرق ،
لا تؤدي إلى شيء ، وأنها تعود دائماً إلى ذاته .
صحيح أنه يحاول تصوير الواقع ولكن الصورة تأتي
مهزوزة مفككة مكسرة . لأن « رونه » باختصار
لا يستطيع تحمل الواقع .

هذا الواقع هو العلاقة بين الإنسان وما حوله ،
والعلاقة بين الإنسان وذاته . وجوتفريد بن يبدأ
بحثه عنها في المخ . ورونة (الناطق بلسان بن) يبحث
عن ذاته ، يعني عن الأنا المستمرة في الزمان والمكان
وفي البيئة المحيطة ، وينتهي إلى العثور عليها في شكل
اهتزاز أو ذروة : « فقد تحطمت القشرة التي كانت
تحتوي » وهذه القشرة تعني في لغة بن - دون
أدنى شك - المخ من حيث هو جهاز الحس والتذكر
والربط ، لا من حيث هو عضو بيولوجي .

الواقع من حيث هو علاقة الإنسان بما حوله ،
لا وجود له ، والواقع من حيث هو علاقة الإنسان
بذاته مفكك متحلل . في عام ١٩١٦ كتب جوتفريد

هذا الواقع تفتت على يد شوبنهاور ونيتشة
وشبنجلر ، ولكنه تفتت أيضاً على يد علماء الطبيعة
الذين وصلوا بعد جهد جهيد إلى « اللانهائيات » . هذا
المفهوم عبر عنه بن منذ البداية ، خاصة في « أعماخ »
والعنوان مغمم بالمعنى والدلالة . بطل هذه القصة
طبيب اسمه « رونة » يقول عنه إنه شرح كثيراً من
الجثث ، وأن الفين من الجثث مرت بين يديه بلا
فكر . هذا الطبيب الشاب يجلس في القطار وينظر من
الشباك فإذا مناظر تلوح له فيقول في نفسه :
« سأشرى كرامة وقلماً . أريد أن أسجل وأكثر
التسجيل ما استطعت » حتى لا ينساب كل شيء إلى
الفناء هكذا . لقد عشت سنوات طويلة ، وكل شيء
فرق . هذه الشخصية الهامة التي
تتوسط أعمال بن كلها ، شخصية ضائعة
الأنا ، ضائعة الواقع معاً . وبن يبدأ
تصوير هذا الضياع من المخ . ونفى وجود الواقع
يرد واضحاً في تعليق لبن على شخصية « رونة » :
« في الحرب والسلام ، في الجبهة وفي الخط ،
كضابط وكطبيب ، بين المهريين وبين أصحاب

بن يقول : « اهتزت الحياة في دائرة من الصمت والضياع وعشت أنا على الحافة ، حيث يسقط الوجود وتبدأ الأنا » . أما هذه الأنا فقد سبق له أن قال عنها إنها تفككت وبدأ عليها الميل إلى الفناء . وعلى هذه الأعمدة يعتمد نقد بن لما ولما حوله . من ذلك مثلاً القصيدة التي تحمل عنوان « موز » :

قذارة ، إناث الكلاب ، وعول

الدافع الجنسي في الوجه

والنهاية زرقاء بلون الرمم —

السجن لا يتركنا .

كبار الآلهة تعطل ،

عيب نبت الأساطير ...

حيوانات مخيفة :

ثلاثون مليون طاعون

والأوبئة الأخرى

تلقق الباقي ،

ضغط عال ! إلى الدش !

إلى روث الخيول والحشيش

أدفن في البيت —

هذا هو وجه العالم !

مفهوم الأنا الغنائية

ولما قامت الدولة النازية (١٩٣٣ - ١٩٤٥) الرايخ الثالث ، ودعت إلى تجديد الحياة الألمانية على أسس جرمانية ، وتشددت بالكثير من النظريات وألقت ما شاءت من الوعود ، اعتقد جوتفريد بن أنها صادقة النية . وظن أن المشكلة التي بدأ منها فكره كله ، مشكلة مخف الحياة ، ستصبح بهذا عارية عن المعنى . وتحمس بن للنازي ، وما لبث أن تبين خطأ ظنه ، وحق على النازية . ومن الملاحظ على جوتفريد بن أنه توقف عن الإنتاج فترة تساوى فترة الرايخ الثالث تقريباً ، ثم عاد بعد أن وضعت الحرب العالمية

الثانية أوزارها ، ووضعت نهاية للرايخ الثالث . عاد إلى الإنتاج ، فاستأنف العمل من حيث وقف . الأنا الحديثة قوامها الاضطراب : « وما هي ذى الأنا تحمل المضمون المعروف بالخبرة كله ، مكونة من قبل من أجل المضمون القابل للخبرة . فيها المبدأ والنهاية ، الصدى والدخان الذاتي » وفيها الشعور النافذ إلى الحنايا ، البائع في إسرائف ، العفن ... الشعور المجرد من الإيمان ، ومن العلم ومن المذهب ومن الأسطورة ، شعور بحث ، ضعيف إلى الأبد ، مفعم بالعذاب إلى الأبد » . يحتفظ بن لاذن في الأنا بتيار ضخم ، اسمه الشعور ، تيسار ميال إلى « النشوى » أو السكر ، إلى التخدر ، إلى حالة من عدم الوضوح إذا قيست بالعقل التقليدي . من الممكن الغوص إلى هذا التيار ، قياساً على حالة الدكتور رونه : « فبدأت نوعاً من التركيز الباطني ، من استثارة المناطق الغامضة في ، فغرق مني ما كان يتصف بالفردية ، وطفقت طبقة عتيقة إلى أعلى ، منتشية ، مخيفة ، كثيرة الصور » . هذا التيار أو هذا الشعور المهذوم أو هذه الطبقة العتيقة ، هي منشأ العمل الفني ، الذي هو الشيء الباقي وسط خضم العدمية .

كان بن يرى أن الانتقال من الأنا إلى « اللا أنا » من الحياة إلى توقف الحياة يخلق في الفنان « القصائد » أو عالم التعبير . وبدلاً من أن نقول الفنان ، لنقل « الأنا الغنائية » ، كما كان يقول بن . أما هذه الأنا الغنائية فهي مساوية للشاعر جوتفريد بن ، سواء بسواء . كان يستعملها ليعبر عن كمية الأفكار التي كان يحطمها ، والتي كان معاصروه يشاركونه فيها — على حد قوله . هذه الأنا الغنائية تتكون من عنصرين : عنصر التعبير الغنائي ، وعنصر الفكر التحليل . حل أن للفكر عند بن ليس نابعاً من العقل ، بل من الحسية .

والظاهر أن الأنا الغنائية هذه قائمة على صراع دائم مع العدمية ، أو مع مواقف ناشئة من العدمية ،

منها ما يسمى بالآنا الحديثة . يقول بن : « لم أعد أتم فكرة إلى نهايتها أبداً . كم هي مؤثرة صورة الأوربي الذي يستمر - باستمرار وحتى يغرب الغرب ويفرق - في مواجهة الفوضى الكونية بسلاحه الأوحاد ، سلاح الفهم . . . » - « لن يصير شيء ، ولن يتطور شيء ، المقولة التي يظهر فيها الكون ، هي الملوثة » .

ويوضح بن ميكائيلزم الآنا الغنائية ، بأنه من نوع ما يسمى في علم النفس التحليلي بالنكوص . فيقول إن النكوص هو العودة إلى مراحل سابقة . كذلك الآنا الغنائية المصابة بالتضكك والتحلل ، تتبع مسار النكوص إلى « النار الأولى » أو « المياه الأولى المخصبة » ، ولا سبيل لها إلى ذلك إلا الكلمات . حتى في عمله المبكر « أمخاخ » ، يبرز بن قيمة الكلمات ، في كل مكان أنظر إليه أجد أن الحياة تحتاج إلى كلمة لتصل بها .

على أن هذه الآنا ترتبط بالمجموع ارتباطاً من نوع خاص . يوضح بن هذا الارتباط بما يسميه « الفينوتيب » ، هذا الفينوتيب لإنسان فرد في عصر من العصور تتضح فيه صفات هذا العصر المميزة حتى يتطابق معه تطابقاً . وليس الإنسان ، الآنا ، عند بن ذلك الذي تتجمع فيه صفات أمة فيما يشبه البذرة بما في ذلك من إمكانيات غير متحققة . ولكن قابلة للتحقيق ، هذا الإنسان الذي يسمى « فينوتيب » هذا الفينوتيب « هذا الآنا الغنائية ، يمثل التحول التعبيري ، يمثل الصورة الجديدة للكلمة . في هذا التحول التعبيري فقد العقل وفقد التعليل المنطقي وفقد ما كان يسمى بترابط الأشياء ، فقد كل شيء وأصبح أثراً بعد عين . الكلمة الجديدة لا علاقة لها بالعقل ، ولا علاقة لها بعلة ، ولا علاقة لها بعلاقات أخرى : إنها كلمة من عالم التعبير ، تعبّر عن التحول الداخلي ، الباطني ، الذي يجري في الشعور المائي ، أو في الطبقة المتينة أو في النشوي . هذا هو الشر المطلق ، أو

الشر المطلق الذي حققه جوتفريد بن حسب مقاييسه . وهكذا خرجت أعمال جوتفريد حتى المبكرة منها تعتمد على الكلمات الغريبة أجنبية وغير أجنبية ، دارجة ومبتذلة ، وعلى التعبيرات المفككة ، المحللة . كل هذه الكلمات التي ربطها جوتفريد بن ببعضها ، ربطاً فريداً ، سحرانياً ، أنشأت الشكل الحقيقي ، والفن الحقيقي ، وحقت التعبير المستقل غنائياً ونثرياً ، حققت الشر المطلق ، والنثر المطلق .

ونحن ، سواء كنا من المتأملين أو الناقدين ، لن نفهم بن إلا إذا تتبعنا معايير هـ . على أننا لو اتبعنا معاييرنا التقليدية في غير غلظة ، لوجدنا لديه مثلاً انسيجماً في الأنغام ، ولوجدنا لديه « غنائية » حقيقية ولوجدنا لديه الشكل الجميل ، الطلي ، ولوجدنا لديه استخدام عناصر السيرة الذاتية (عبارات ومصطلحات من الطب مثلاً) ، لوجدنا هذه الأشياء كعناصر كانت في الماضي وتحللت وتمحورت ، وأصبح يجمعها صفاء نفسي فني ، وحالة من النشوي أو الانجذاب .

مفهوم القصيدة المطلقة

على أننا إذا أردنا أن نستكمل صورة جوتفريد بن في وجداننا ، وتقدير جهوده في خلق القصيدة المطلقة ، والتكهن لذاته الغنائية ، كان لزاماً علينا أن ندرس أعماله المتأخرة أو بعبارة أدق ، المتأخرة جداً . والحقيقة أن النقاد عادة يحجمون عن هذا الجمع بين أعمال جوتفريد بن المتقدمة والمتأخرة في صعيد دراسي واحد ، لأن الاختلاف بينهما يبدو - على الأقل للناظر المتعجل - كبيراً . فبينما بن « القديم » هو المحدد الثوري الحديث ، إذا بن « الجديد » يعود إلى الاتباعية . ولكنه في هودته إلى الاتباعية ، يحفظ بكثير من خصائصه ، ويفيد

يكل خبراته ، ولا يطالعك حياً رجلاً « هراً » ،
بل يطالعك رجلاً عاقلاً متمكلاً بحساب المنطق
المتعارف عليه . نخذ مثلاً قصيدته الفريدة

« وداع » :

أنت تملؤني كما يملأ الدم الجرح الجديد
ويسيل إلى أسفل في أثره الداكن ،
وأنت تتمدد كالليل في تلك الساعة

التي تتلون فيها الحصى فتصبح ساحة من الظلمة ،
وأنت تزدهر كالورود ثقيلًا في الحداثك كلها ،
أنت أيها الانفراد وليد السن والخسارة ،
أنت أيها العيش عندما تسقط الأحلام ،
وقد قاسيت ما قاسيت وعلمت ما علمت .
مستغرباً في وقت مبكر جنون الواقع المتعدد
رافضاً العالم الذي يسلم نفسه بسرعة ،
متعباً من غرور التفاصيل

التي لم ترافق واحدة منها إلا العميقة ،
وكان عليك أن تأخذ من العمق نفسه ، ذلك
الذي لا يحركه شيء ،

والذي لا يفصح قط عن كلمة أو إشارة ،
كان عليك أن تأخذ منه صمتك ، وانحيازك
متأخراً إلى الليل والحزن .

ولعلك لا تزال تفكر أحياناً : — الأسطورة

الخاصة — :

أما كنت أنت هي — ؟ آه ، مالك نسيت نفسك
هل كانت تلك صورتك ؟ ألم يكن سؤالك
وكلمتك ، ونورك السماوي ، هذا الذي كنت
تملكه ؟

كلمتي ، نوري السماوي ، كانا قديماً ملكي ،
كلمتي ، نوري السماوي « تخطما ، تلاشيا —
وحق على من جرى عليه ذلك أن ينسى نفسه
و ألا يعود إلى لمس الساعات القديمة .

يوم أخبر — : متأخر الوهج ، أمكنة فسيحة

« ماء يقودك إلى هدف متداع ،
ونور عال ينساب فيحيط الأشجار القديمة
ويخلق لنفسه في الظلام صورة منعكسة ،
لا شيء من ثمار ، لا تاج من السنابل
كذلك لم يسأل عن المحاصيل — ،
إنه يلعب لعبته ، وإنه يحس نوره ، وبغير
تذكر — قيل كل شيء » .

ألا تراه قد بلغ قمة من الغنائية نادرة ؟ ألا تحس
به قد غاص إلى أعماق نفسه وأخرج من عباها
درراً ؟ أخرج منها درراً ما كان يصل إليها لو لم
يسلك إليها منهجه في القصيدة المطلقة والأنا الغنائية ،
أخرجها ليصبها قوية فريدة في قالب « كلاسيكي »
هذكرك بيودليز وفرلين ورمبو مجتمعين ؟

ولكنه هو جوتفريد بلحه ودمه ، جوتفريد
الطبيب الذي دخل إلى قلب الإنسان من غح المشجوع
وجرحه النازف ، فسار في سار من الدم النازف
تحول إلى سار من الماء ، دم أدكن « تحول إلى ماء
في الظلام ، كان أسير قاني الحمة فتحول إلى
ورود ثقيلة بالليل ... هكذا دخل إلى قلب
الإنسان ... وهكذا وجد نفسه أيضاً في قلب
الطبيعة ... وجد نفسه في داخل نفسه هو .

هذا هو الطريق الذي كشفه جوتفريد بن ، الطريق
الذي اعتبره طريقه هو ، والذي انتهى به وقد تغير
عالمه ، إلى اعتباره أسطوره ، أسطوره الذاتية .

والجديد هنا — وهو ما أسميناه كلاسيكيته — هو
رجوعه إلى الجملة القديمة ذات التركيب المتناسك ،
الترابط ، المنطقي . في « إيكاروس » يحدثك عن
الظهر الذي يضعف غح بدريس ساخن إلى مرعى
وسهل ورعاة . فأين ذلك من المنطق ، إلا منطق
هو ؟ كيف يمكن للظهر أن يضعف المنح ، وكيف
يمكن أن يكون ذلك بدريس ساخن ، وكيف يمكن
أن يكون ذلك إلى مرعى وسهل ورعاة ؟ لا بد لك
أن تتحلل من منطقك ، وأن تهيم مع « كلمات »

الشاعر وأن تخلق لك منها صورة ، وصورة ثانية وثورة ثالثة . أما في « وداع » فانه يحمل عنك هذا العبء ، ويلتقي معك في صعيد واحد ، ويضع على يديه قيده ، وفي رجليه عقاله ، ويأسف على نفسه . وإن لجوتفريد بن هنا لنغمة تذكرك بنغمة نيتشه في ديوانه الشفق ، وهو يغني في أسلوب يجمع بين الاتباعية في القالب والتجديد في وزن الكلمة وفي إعادة تقييمها ، وهو يغني « الانفراد » الوحدة ، العزلة . . . الخ . فيحكى قصة ذلك الاحساس الرفيق الذي يسمى هكذا . . . والذي هو تحديد لنوع من الوجود ، الوجود هناك .

ليس الانفراد الذي يعنيه جوتفريد بن ، ومن قبله ذلك الذي يعنيه نيتشه ، انفراداً بالمعنى الرومانتيكي لا إنه إن شئت واقع موضوعي ، واقع الانسان الحديث ، إنه العلم بالخسارة ، أي بخسارة الوحدةية = وحدانية الوجود . ويرتبط بهذه الوحدةية عند جوتفريد بن ، كيان الأحلام ، فالأحلام في رأيه تتمثل بالكمال والاكتمال ، ولهذا تراه يربط بين الانفراد وبين سقوط الأحلام . الأحلام تتمثل بالكمال في تصويرها وحدانية الوجود ، وتتمثل بالكمال باعتبارها مثلاً أعلى يسعى صاحب الأنا الغنائية إلى تجسيمه في كلامه المطلق « أو شعره المطلق . فما أعظم خسارته عندما يأتي عليه حين من الدهر تسقط فيه الأحلام وتندثر !

بن يسوق حديثاً بين أنا وأنت ، ولا حاجة بنا إلى الإشارة إلى أن حديثه رغم هذا حديثاً ذاتياً ، لا حديث اثنين . وقد يسمى بن قصيدته وداع ، فهذا شأنه ، ولكنها خلاصة فلسفته ، خلاصة مذهبه في آخر مرحلة من مراحل تطوره . ولقد أخرجنا نواة فلسفته في الفقرة الماضية ، ورددناها أصلاً من أصولها : « فجر نيتشه » . ولا بد لنا أن نردها أصلاً آخر ، أحدث من سابقه ، هو فلسفة كيركيغارد ، فان حرص جوتفريد بن على جعل « انفراده »

وليد « السن » و « الخسارة » يضعنا دفعة واحدة وسط فلسفة كيركيغارد ، وما يسميه « انطواء » ويجعل شروطه هي : الانفراد والسن والخسارة ، الوجود الذي يصوره بن ، وجود دفع إليه عنوة ، عالم ليس فيه ارتباط ملزم ، وليس فيه واقع أو قل حقيقة قائمة ، والسؤال الآن هو علاقة الإنسان بهذا العالم ، بهذا الواقع أو هذه الحقيقة ؟ جواب بن حاضر : هي العدم . ولكن بن يتلطف ، فيتحدث عن العمق ، أو عن الأنا العميقة . ولا تظنه يعظم في الأنا إذ يسميها عميقة ، إنه يهلهلها ، ويحطم الوجود بها أو عليها ، ليصل إلى العدم خلصة .

هذه المعادلة الأليمة !

ومل هناك أمل الخروج بالإنسان من هذه الورطة ؟ لقد علم أمره ولكنه علماً يوشك أن يكون مفرطاً . وليس لدى بن من أمل إلا الصمت ، يخرج به من العمق الذي يتحدث عنه والذي كشفنا غطاءه منذ قليل . ومعنى الصمت هو اليقين بسخف الواقع ، وهو يعبر عنه بصيغة الجمع ، وما ترجمناه نحن بـ « الواقع المتعدد » . هذا الصمت هو ما تواجه به الانفراد . معادلة أليمة ! في ناحية الصمت ، وفي ناحية الانفراد . في هذه المرحلة من تطور بن ، المرحلة الأخيرة أنكر ما كان يبشر به اتباعاً لنيتشه ، من أن الشاعر — أو الأنا الغنائية — هو الخالق الجديد ، ومن أن كلمته هي النور السماوي وهي الحقيقة : « كلمتي ، نوري السماوي ، تحطما ، تلاشيا — . . . أو لعله في اشراقه عنيفة وسع نطاق التحطيم ، ومد حدود ما أسماه نيتشه بـ « صحراء العالم » إلى الفن أيضاً ، وإلى قصيدته المطلقة . ولست أعرف قصيدة أخرى لبن في هذه المرحلة صورت ، هذا القرار الحاسم في عبارة أكثر قطعية ، وسواء كانت هذه القصيدة من الناحية الزمنية آخر ما كتب أو لم تكن ، فإنها من ناحية التطور المذهبي ، قصيدة « يوم أخير » .

مصطفى ماهر



فرجينيا وولف وقصة تيار الوعي

● الصنعة عند فرجينيا وولف عند الفن
الحقيقى « ذلك الفن الذى يقوم على الاستبطان
ومتابعة ما يجرى فى نفوس الشخصيات والأبطال،
لا على كتابة التقارير الروائية كما يفعل
البيروقراطيون .

● الحقيقة ليست هى ما يظهر أمامنا بقدر
ما هى الزحام المائل الذى يتعاقب على الذهن
والشعور والذاكرة ؛ وبقدر ما هى الاختلاط
الشديد للانطباعات والتصورات ، الذى يختفى
وراء ما يصدر عن الإنسان من سلوك وأفكار .

بصفة خاصة . ويحدد المؤرخون عصر هذه الحركة الذهبى بعشر سنوات من عام ١٩١٥ إلى ١٩٢٥ . وقد أحدثت الحركة بفرعها فى القصة والشعر آثاراً ضخمة فى مجرى الأدب المحلى والعالمى على السواء ، فيها عدا الاتحاد السوفيتى تقريباً ، فقد عزلته ثورته ونظامه الجديد فى عام ١٩١٧ عن التسكع أو التماس السبر فى دروب هذه الحركة .

رؤية فنية جديدة

وفى فرع هذه الحركة الخاص بالقصة برزت عدة أسماء يهمنها هنا اسم فرجينيا وولف (١٨٨٢ - ١٩٤١) . ذلك لأن فرجينيا قد أحدثت بالاشتراك مع أستاذها الكبيرين : مارسيل بروست وجويس جويس رعدة قوية فى تيار الرواية العالمية المعاصرة ، بما ألحت عليه من رؤية الحقيقة الفنية رؤية جديدة تختلف عما كان سائداً قبلها وقبل زميلها - الفرنسى والارلندى - من مفاهيم فنية فى المعالجة والاداء الروائيين ، وهى رؤية لا تعترف بما جرى عليه العرف من اعتبار الإنسان كلاً لا يتجزأ ، واعتبار الحياة الظاهرة المرجع الأول والأخير للفنان ، بقدر ما تعترف بصعوبة تناول الإنسان كمخلوق يتحدد بالسلوك والملاصق من جهة ، وضرورة تتبع حالة التغير المستمر التى يعيها من الداخل وتؤثر فى سلوكه ، بل وفى ملاصقه فى آن واحد من جهة أخرى . فالحقيقة ليست هى ما يظهر أمامنا بقدر ما هى الزحام المائل الذى يتعاقب على الذهن والشعور والذاكرة . وبقدر ما هى الاختلاط الشديد للانطباعات والتصورات ، الذى يخفى وراء ما يصدر عن الإنسان من سلوك وأفكار .

وكلما حاول الفنان تأمل هذه الحقيقة المتغيرة المختلطة غير المحددة المعالم التى تموج بداخله ، وكلما حاول ترتيبها بشكل خاص استطاع أن يقدم لجمهوره وجهها كما يجب أن يكون أو كما هو عليه بالفعل ، أى كما تحتزنه الذاكرة ويوح به ما يسميه علماء النفس بالعقل الباطن . ولا يتأتى ذلك بالطبع إلا إذا



ج . جويس

على شـلـش

« القصة الحديثة » مصطلح يعرفه دارسو الأدب الإنجليزى المعاصر ، كعنوان يقف على حركة أصيلة فى فن القصة والرواية . وقد نبتت هذه الحركة الفرعية من حركة أخرى عامة عرفت باسم « الحركة الحديثة » Modern Movement التى تقف بدورها عنواناً على نشاط متعدد الجوانب فى القصة والشعر

خلاف زميلها — بالشاعرية ووضوح الرمز وبساطة
الذاعى وثرأ الصور .

لكن ما حدود هذه الطريقة أو المنهج فى تناول
القصة والرواية كما ظهرت عند أصحاب هذه
المدرسة ؟ وما هى الإضافة التى حققها فرجينيا
وولف بصفة خاصة فى تراث القصة والرواية ؟ . .
أحسب أن الإجابة عن هذين السؤالين ستوضح
أماننا من خلال مقال كتبه فرجينيا بنفسها وجعلت
عنوانه « القصة الحديثة » . لكن — قبل أن نعرض لهذا
المقال — يحسن بنا أن نجيب عن سؤال ثالث : من هى
فرجينيا وولف ؟ أى من هى كائناتة ؟ . .

من هى فرجينيا وولف ؟

لقد كانت هذه السيدة الرقيقة مخلصاً لفنّها أشد
الاخلاص وقد أدركتها حرفة الرواية فى عهد مبكر ،
فعاشرت لها بكل حواسها . وأصبحت الرواية زادها
وشرابها . بل غدت الهواء الذى تنفّسه وثناها .
وهى لم تستخدم الرواية . كما استخدمها كاتب مثل
د . هـ . لورنس وأولدس هكسلى . كأداة للتعليم
والتلقين . وإنما استخدمتها كسلاح أولته كل عطايا
قلبها ومواهب عقلها الصافى الخلاق . وكانت فرجينيا
كما يقول الكاتب الناقد سيريل كونولى فى غاية
الحساسية لكنها « كانت قليلة الحسية مندمجة الطاقة
الجنسية » على حد تعبيره .

ولعل ما كتبه الشاعر الناقد ستيفن سبندر عن
شخصية فيتا ساكفيل وست فى روايتها « أورلاندو »
ينطبق على شخصية فرجينيا نفسها . فهو يقول فى
كتابه : « كانت تعمل دائماً فى حديقته . ترعى
أصدقاءها وزهورها وأشعارها وكانت متواضعة
لا تزج بنفسها مطاقاً فى المعارك الأدبية » .

ويضيف سبندر متحدثاً عن حياتها مع زوجها
الكاتب ليونارد وولف : « كان ليونارد وفرجينيا
من بين القلائل ذوى الفهم العميق لحالة العالم إبان



م . بروست

أطلقنا العنان لخزن الأشياء الذى يوجد فى داخلنا
جميعاً . ورفعنا الغطاء عن القمقم . وأطلقنا سراح
المراد الغريب الذى نخجبه وراء العرف والتقاليد
والذوق والاحتشام وغير ذلك من مصطلحات
أوجدتها طبيعة وجود الإنسان داخل مجتمع متعسدد
الطبقات والأهواء والمصالح . وكذلك لا يأتى ذلك إلا
إذا كشفنا النقاب عن يستتر وراء مظهرنا من غيبايات
وأمرار ، وسجلنا ما يدور بداخلنا وفتحنا ما نسميه
« تيار الشعور »

ولئن كانت فرجينيا وولف وزميلاتها لم يبتكروا
أسلوب المونولوج الداخلى فى جميع أشكاله المتعددة
بما فيها تيار الشعور ، ولئن كان تولستوى قد سبقهم
إلى ذلك . إلا أنها — أى فرجينيا — تميزت — مع
زميلها أيضاً — بالالحاق على هذا الأسلوب إلى حد
الاقتصار عليه . بل إنها تميزت — — أيضاً على

الثلاثينات من هذا القرن ، وذلك لأن ليوناردو كان مفكراً سياسياً ومؤرخاً يتمتع بفهم لنتائج الأحداث ، وكانت فرجينيا أيضاً ذات بصيرة سياسية عميقة .

وهذا الذى ذكره سبندر يكشف عما كان فى تلك الزيجة السعيدة من توافق وتناسب ، يذكرنا بالتوافق والتناسب اللذين يغلفان علاقة سارتر بسيمون دى بوفوار . ولعلنا نستحسن مرة أخرى أن نعود إلى تفصيل مآثر فرجينيا الروائية ومناقشة منهجها فى الفهم والتناول للسرد والبناء الروائيين بعد عرض مقالها السابق ذكره ، وهو عرض مفصل رأينا أن يكون أقرب إلى تركيز الأصل مع الاحتفاظ بروحه واختصار ما يمكن اختصاره مما لا يهم القارئ .

معنى القصة الحديثة

من الصعب عند عمل أى مسح للقصة الحديثة ، حتى لو كان هذا المسح مرسلًا وفضفاضًا للغاية أن نسلم بأن الممارسة الحديثة لهذا الفن هى بشكل ما تحسن للقديم وإضافة له . . . ومن المشكوك فيه أننا تعلمنا أى شيء من صناعة الأدب على مر القرون ، رغم أننا تعلمنا الكثير من صناعة الآلات . فلم يحدث أن قمنا بتحسين كتابتنا ، وإنما ما يفترض منا هو أن نستمر فى التحرك ونحن لا ندرى شيئاً أكثر من أن ثمة اعترافات بالجميل وأن ثمة عداوات تشكّلان مصدر إلهامنا ، أى أن ثمة مسالك تؤدي إلى أرض خصبة ، وأن ثمة مسالك أخرى تؤدي إلى الغبار والصحراء .

غير أننا نخاصم كتاباً من أمثال هـ . ج . ولز وأرنولد بنيت وجون جالزورثي ونعترف اعترافاً غير مشروط بجميل كتاب مثل توماس هاردي وجوزيف كونراد . وليس ثمة عبارة تلخص الاهتمام أو الشكوى المرفوعة ضد الثلاثة السابقين سوى أن ثلاثهم ماديون . ويرجع هذا إلى أنهم لا يهتمون

بالروح وإنما يهتمون بالجسد بحيث خيخوا آمالنا وتركونا ونحن نحمل إحساساً بأنه كلما أسرعت القصة الإنجليزية بآدارة ظهرها لهم ثم سارت ولو نحو الصحراء ، كان فى ذلك وضعاً أفضل لروحها . لكن ، لعل بنيت هو أسوأ مذهب بين الثلاثة لأنه أفضلهم بدرجة كبيرة - كصانع ومؤلف . ففى مقدوره أن يؤلف رواية جيدة البناء للغاية ومتينة الصنع ، بحيث يصعب على أشد النقاد حرصاً ودقة أن يرى فيها خطلاً أو فساداً ، بل لسنا نجد فى إنتاجه تياراً من الهواء يتسلل من بين النوافذ ، أو شقاً يعترض الألواح الخشبية . . فشخصياته تعيش بشكل صحنى ، بل ودون توقع . لكننا نعدم الإجابة حين نسأل : كيف تعيش هذه الشخصيات ؟ وماذا تعيش من أجله ؟

ونكاد لا نقدر على القول بأن ولز ماذى بمعنى أنه يجد متعة شديدة فى متانة نسيجه القصصى . فعقله كريم أشد الكرم فى تعاطفه بحيث يبيع له أن يقضى وقتاً طويلاً فى تنسيق الأشياء وجعلها أساسية . وهو ماذى ابتداء من نقاء سيرته ، فهو يأخذ على عاتقه الواجب الذى كان يجب أن يضطلع به الموظفون الحكوميون ، ويندر أن تجد فى غزارة أفكاره وحفائفه وقت فراغ يسمح بأدراك فجاجة مخلوقاته البشرية ، وخشونة طباعها أو إغفال التفكير الجدى فيها . . .

ونحن حين نلمص بطاقة واحدة على جميع روايات هؤلاء الكتاب الثلاثة (ولز ، وبنيت ، وجالزورثي) ونكتب عليها كلمة « ماديون » فإنما نفق بهذا أنهم يكتبون عن أشياء تافهة لا أهمية لها ، وأنهم يبدون قدراً هائلاً من البراعة والصنعة فى صناعة توافه الأشياء ، حتى يبدو الشيء المؤقت الزائل حقيقياً وباقياً . . .

إن الحياة تفر من بنيت ، ولعله بدونها لا يستحق أى شيء آخر أن يذكر ، لكن الحياة التى قدمها الثلاثي

السابق تختلف في جوهرها عن الحياة التي نقدمها . .
تأمل نفسك من الداخل تر الحياة وهي تبدو أبعد
ما تكون عن « هذا » الذي قدموه . . واختبر للحظة
ذهناً عادياً في يوم عادي تجد أنه يتلقى ما لا يعد من
الانطباعات -- تافهة كانت أو خيالية أو سريعة
الزوال أو منحوتة بصلابة الصلب وحدته . وهذه
الانطباعات تأتي من كافة الاتجاهات كسيل متلاحق
من الذرات التي لا حصر لها . وكلما سقطت هذه
الذرات واتخذت شكل حياة يوم الاثنين مثلاً أو
الثلاثاء ، سقط جرسها من الماضي بطريقة مختلفة .
ذلك لأن لحظة الأهمية تكون قد انتقلت من هنا
المكان إلى ذاك . ومن ثمة فلو أن كاتباً تحرر من العبودية
واستطاع أن يكتب ما يقع عليه اختياره ، وليس
ما يجب عليه اختياره ، ولو استطاع أن يؤسس إنتاجه
على إحساسه الخاص ، وليس على ما هو متبع أو ما يجري
عليه العرف ، لما ظهرت في إنتاجه عقدة أو حبكة ،
ولما كانت فيه ثمة كوميديا أو تراجيديا أو اهتمام
بالحب أو كارثة إنما هو مسلم به أو متبع .

إن الحياة ليست سلسلة من المصاييح الكاشفة
المرتبة بطريقة هندسية ، وإنما هي حالة مضيق ،
ومظروف شبه شفاف يحوطنا من بداية الوعي إلى
نهايته . أو ليس واجب الروائي أن ينقل هذه الروح
المتغيرة غير المعروفة أو المحددة ، مهما قد تظهره
من اضطراب أو تعقيد ، وأن يتم ذلك بشيء من
المرج للأشياء الغريبة والخارجية بقدر الامكان ؟
إننا ببساطة لا نتوصل من أجل الشجاعة والاعلاص ،
ولأننا نحن زعم أن المادة التي تصلح لفن القصة هي
شيء يختلف إلى حد ما عما قد تلجئنا العادة إلى اعتناقه
والإيمان به . . .

إن الكتاب الشبان الذين يقف على رأسهم
جيمس جويس (في ذلك الوقت) يختلفون عن
أسلافهم ، ويحاولون الاقتراب من الحياة والمحافظة
بشكل أكثر إخلاصاً ودقة على ما يهمهم ويحركهم ،
حتى لو كلفهم ذلك أن يتصلبوا من معظم أشكال
العرف التي يلاحظها أي روائي . .



فلنسجل الذرات كما تسقط ، ولتتعقب الجرس الذى يسجله على لوحة الوعي كل مشهد أو حادثة مما تقع عليه العين ، رغم ما يبدو على هذا الجرس من اضطراب ونموض . ولنرفض التسليم بأن الحياة لا توجد بشكل أكثر اكتمالا ، إلا فيما هو شائع من اعتقادنا بأنها كبيرة ، فى حين يكون علينا أن نعلم بأنها توجد فيما هو شائع من اعتقاد بأنها صغيرة .

إن جيمس جويس إذا قورن بأسلافه « الماديين » يعتبر روحياً معنياً — مهما كلفه الثمن — بالكشف عن تراقص تلك الشعلة الدفينة التى تبعث رسالتها فى ومضات من خلال الذهن ، وهو لكى يحافظ على هذا التراقص نجده لا يكثرث بالشجاعة التامة مهما بدت له مقبلة ، ومهما كانت تعنى إمكانية الوجود أو المطابقة على الواقع أو سوى ذلك من المؤشرات المرشدة التى تولت طوال عدة أجيال مساندة خيال القارئ حين يستدعى ما لا يستطيع أن يللمسه أو يراه . . .

وأيا كان الأمر فالمشكلة التى تواجه الرواى حالياً ونفترض أنها كانت تواجهه فى الماضى ، هى أن يدبر وسائل تحرير الانسان كى يدون ماينتهى إليه اختياره . فنواجه أن يتسلح بالشجاعة ليقول بأن مايمه ويشوقه لم يمد « هذا » وإنما « ذلك » فن ذلك وحده ينبغى أن يبنى انتاجه ، وعند المحدثين يكن « ذلك » أى النقطة التى نهم الرواى وتشتغل فى الأماكن المظلمة من علم النفس .

ولعله لا يوجد أحد سوى الرواى الحديث ، بل سوى الرواى الروسى ، قد أحس بالاهتمام بالموقف الذى صنعه تشيكوف فى القصة القصيرة التى أسماها « جوسيف » Gusev فقها بعض الجنود الروس يسقطون فريسة للمرض على ظهر باخرة فى طريقها بهم إلى روسيا . وهو يعطينا بضع نفث من حديقهم وبعضاً من أفكارهم ، ثم يموت أحدهم ويتقل بعيداً عنهم ، ويستمر الحديث بين الآخرين بعض الوقت ، حتى يختصر جوسيف ، ويبدو

« مثل جزيرة أو فجلة » تلقى فى الماء من على ظهر الباخرة . والتوكيد هنا يلقى على هذه الأماكن غير المتوقعة التى تبدو فى البداية كما لو لم يكن ثمة توكيد على الإطلاق . وعندئذ ، حين تألف العيون منظر الشفق وتدرج معالم الأشياء فى غرفة ، فإننا نرى كيف اختار تشيكوف — وهو يطبع رؤيته طاعة حقبة — هذه الأشياء وتلك ، وغيرها ، وكيف وضعها جنباً إلى جنب ليؤلف منها شيئاً جديداً . . . لكن من المستحيل القول بأن « هذا كوميدى » أو « ذلك تراجيدى » ، ولا نحن كذلك موقنون من أن هذا الذى يكون غامضاً وغير مقنع أو قاطع ، ينبغى أن نسميه قصة قصيرة على الإطلاق ، وذلك لأننا تعلمنا أن القصة القصيرة ينبغى أن تكون مختصرة وقاطعة فى حكمها . . .

إن أول ملحوظة من القصة الانجليزية الحديثة وهى ملحوظة أولية لغاية ، تكاد ألا تتجنب ذكر التأثير الروسى ، ولو ذكرنا الروسى فأننا نجازف بالاحساس بأنه لكى نكتب أية قصة غلا ماكتبوه يكون ذلك تبديدا للوقت . فلو أردنا أن نفهم الروح والقلب فنجد هذا الفهم كأمير ما يكون الحق ؟

ولعل النتائج التى توصل إليها الذهن الروسى ، وهى نتائج مفهومة ورحيمة ، تكون ولا مناص محزنة حزناً يفوق الوصف . ولا شك أننا لو شئنا الدقة أكثر فأننا قد نتحدث عن انعدام الاقناع والقطع فى الذهن الروسى ، وهو المعنى القائل بأنه ليس ثمة إجابة لأى سؤال . . . ولعلمهم على صواب ، فلا شك أنهم يرون أبعد منا ولا يصطدمون بالعوائق التى تصد رؤيتنا المفجعة . لكن لعلنا نرى شيئاً يستعصى عليهم ، وإلا فلماذا يجب أن يخلط هذا الصوت الاحتجاجى نفسه بحزنا ومعنوياتنا الحزينة ؟ إن صوت الاحتجاج هو صوت حضارة أخرى قديمة تبدو وقد ربت فينا غريزة الاستمتاع والقتال



أكثر مما تربى فينا المعاناة والفهم . فالقصة الإنجليزية ابتداء من لورانس ستيرن إلى جورج ميريديث تشهد بمتعة الطبيعة التي نلتهمسها في الفكاهة والكوميديا ، وفي جمال الأرض وفي نشاط الذهن ، وفي بهاء الجسم . لكن لو أننا عقدنا مقارنة بين عهدين من القصة لخرجنا من المقارنة باستنتاج لا جدوى منه ، فيما خلا أن العهد الأخير الحديث يغمرنا برأى مؤداه أن امكانيات الفن محدودة ، ويذكرنا بأنه ليس ثمة حد للأفق ، وأنه لا يوجد شيء ممنوع — ولا منهج ، ولا تجربة حتى لو كان ذلك لأشد الأمور وحشية — سوى الزيف والادعاء والتصنع .

إن المادة الخاصة الصالحة للقصة لا وجود لها ، فكل شيء يعتبر المادة الخاصة الصالحة للقصة وكذلك كل إحساس وكل فكرة . . وإذا استطعنا أن نتصور فن القصة وهو ينبعث حياً ويقف في وسطنا ، فلا شك أنه سيأمرنا بأن نخالفه ونرهبه ، وكذلك أن نحترمه ونحبه ، فهذا يتجدد شبابه وتؤكد سيادته .

قصة تيار الوعي

ذلك ما كتبه فرجينيا وولف عام ١٩٢٥ وهي كما رأينا تتحسس لغتها وفن مدرستها ، وتلج على رفض بعض القدماء بدهوى أنهم ماديون وتسلم بما تفعله ويفعله زملاؤها (الروحانيون) الذين لا يمتنون بالقشور أو السطح ، وإنما يتغلغون في الذهن ، ويكشفون عن خباياهم ودروبهم . فللما ديون عندها إذن هم الذين يشغلون أنفسهم بما يجري على أرض الواقع ، أو هم الذين يميلون إلى وصف الواقع الخارجي ويحاولون إيجاد دلالة لما يجعله هذا الواقع من مظاهر ، ويهتمون بمثانة السرد والنسيج القصصي دون النفاذ إلى « داخل » شخصياتهم . فالصنعة إذن ضد الفن الحقيقي في رأيها ، ذلك الفن الذي يقوم على الاستبطان ومتابعة ما يجري في نفوس الشخصيات والابطال ، لا على كتابة التقارير الروائية كما يفعل البيروقراطيون .

ولا شك أن في حكمها هذا كثيراً من الحيف والتجني والحساس ، فبدى أن الروائي حين يتعلق

بالواقع الخارجي ويجعله « أرضية » لنفوس أبطاله لا ينتج لغواً أو هراء ، وأحسب أن هذه « الأرضية » الخارجية أو ما نسميه بالمجتمع هي الأساس الأول والأخير الذي يمكن خلف سلوك البشر وتفكيرهم ، ولو كان منهم من يؤثر الانطواء واختزان كل شيء في ذهنه . حقاً ، إن الذهن العادي يمجج بالكثير لكن أليس هذا الكثير ناتجاً في أساسه من الواقع الخارجي ؟ وأليس الإنسان في النهاية وليد مجتمعه ونتاج ظروف اجتماعية قد تباين في الحدة أو القسوة أو الرقة ؟ ؟ نحن لا ننكر ضرورة الكشف عما بداخل الإنسان وما يتمل في نفسه ، لكننا ننكر أن تكون عملية الكشف هذه هي قوام الفن دون الرجوع إلى الخارج والواقع المباشر الذي شكل هذا القوام الداخلي أو النفسي أو الذهني كيفما كانت التسمية .

لقد كانت فرجينيا موضوعية حين أشارت إلى تأثير الروائيين الروس عليها وعلى مدرستها الحديثة ، ذلك التأثير الذي أنكره كثيرون . فالحق أن تولستوي ودستوفسكي بصفة خاصة كانا رائدين عظيمين

مواجهتها أو التصريح بها أو حتى مجرد استعادتها وتذكرها .

مسز دالواى . . مثلاً !

نضرب مثلاً برواية « مسز دالواى » Mrs Dalloway التى ظهرت عام ١٩٢٣ ، فنجدها تصويراً لشخصية سيدة تنهى ذات يوم للاحتفال بعيد ميلادها ، وهو حادث هام فى حياة المرء كثيراً ما يجعله يستعيد حياته بأكملها معه ، وهذا ما حدث لمسز دالواى التى غرقت ليوم واحد - هو يوم عيد ميلادها - فى نهر جار يزدحم على صفحته كثير من الصور والعلاقات، ويختفى فى أعماقه كثير من الأحاسيس والانطباعات والأسرار، أو الركام الهائل الذى ترسب فى أعماقها عن طريق الحواس الخمس التى تشكل جهاز الاستقبال . ومن خلال المونولوج الداخلى ومتابعة هذا التيار الشعورى المتدفق نعرف الكثير عن مسز دالواى ، إن لم نكن نعرف كل شيء عن حقيقتها، وهى حقيقة تخصها وحدها لكنها ليست نسبة لأن معالمها وجوهرها اتحاداً والتحاماً . ولم يعد ثمة صراع بين ذاتها وموضوعها . . حقاً ، إن الرواية تستغرق ثلاثة أزمنة : فهى تستغرق يوماً واحداً هو يوم عيد الميلاد ، وتستغرق ساعات هى مدة مطالعة الرواية ، لكنها تستغرق أيضاً مساحة أخرى عريضة فى حياة صاحبها وعمرها ، مضافاً إليها مساحات زمنية أخرى تمثل علاقاتها بالآخرين . وطبعاً أن خمس فرجينيا بالفارق بين هذه الأزمنة الثلاثة أو بين زمني رئيسيين هما الأول والثالث ، ومن ثمة نجدها تعقد مقابلة بينهما ، وتستخدم فى ذلك حيلة فنية هى الاستعانة بساعة « بيج بن » . . التى لا تكف عقاربها عن الدوران بشكل آلى منتظم، بينما الزمان الذاتى الخاص الذى ينتمى لمسز دالواى وحدها ينبسط ويتقبض ، يتأخر ويتقدم ، حتى

لكثير من المكتشفات الفنية التى أثرت فى الرواية خلال هذا القرن . ويمكن الرجوع إليهما - على حد قول الباحثة السوفيتية تامارا موتيليفا - فى كثير من مظاهر التجديد والابتكار فى بناء الرواية والتحليل العميق للموضوعات الفلسفية والذهنية داخل نسيج القصة ذاته ، وكذلك فى النفاذ الجريء إلى أفكار الإنسان المخبوءة ، والتصوير الواقعى لحركات اللاشعور . . وقد كان المونولوج الداخلى فى جميع أشكاله المتعددة الأسلوب بما فيها « تيار الشعور » حيلة مبتكرة استخدمها تولستوى لأول مرة على نطاق واسع ، وليس بروس أو جويس ، وكذلك كان العالم الروحى للمحرومين والمستضعفين - بما فيه أكثر مظاهر التمزق دهاء فى المعاناة الإنسانية - إقليماً امتلكه دستوففسكى عن إصالة أكثر مما هو ينتمى لكافكا ، غير أن الواقعيين الروس الكبار كما تقول موتيليفا لم يفقروا صورة الإنسان على خلاف ما فعله المعاصرون الذين حاولوا ذلك عن طريق عزل الإنسان عن البيئة الاجتماعية .

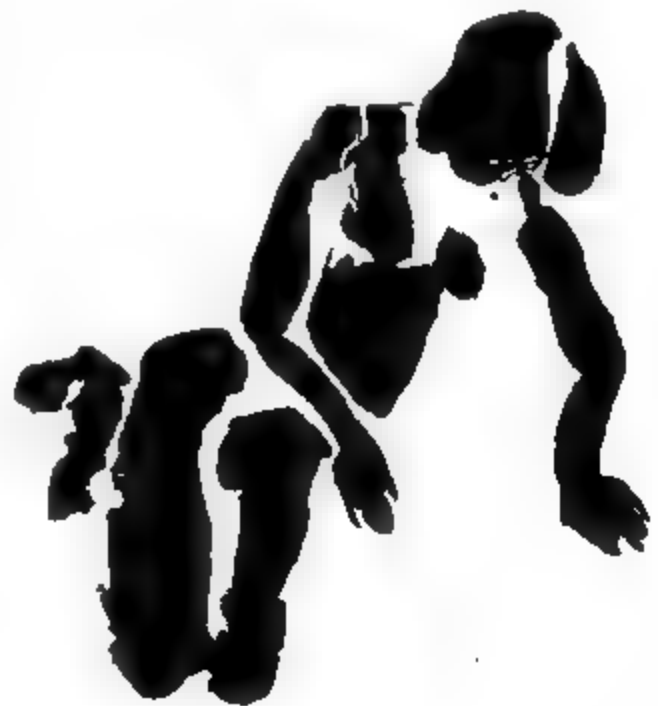
لكن ماذا فعلت فرجينيا وولف فى رواياتها ؟ لقد حاولت فى رواياتها الخمس المعروفة - أورلاندو ، مسز دالواى ، غرفة يعقوب ، إلى الفئار ، الأمواج ، - أن ترسم معالم طريقها التى أشارت إليها هنا فى مقالها ، وأن تقدم تطبيقاً عملياً لأفكارها التى وردت فى المقال . فالعالم لديها حافل بالأحاسيس والانطباعات والأسرار ، أو هو حالة متغيرة قوامها المعاناة . .

لقد قال مارسيل بروست إن الإنسان مخلوق مركب ومن الصعب أن تعرفه ، لأنه هو نفسه يتغير حتى فى أثناء محاولتنا جلاء انطباعات الأصل عنه ، فلا مفر إذن من محاولة حل هذا التركيب المعقد ، والنفاذ داخل طبقات الشعور وتلايفه بغية الوصول إلى الحقيقة التى نسميها حيناً بالسر ، وحيناً بالكلام المباح ، وحيناً ثالثاً نجد الحرج أشد الحرج فى

آخر صفحة في الزمان الثالث الذي يخص القارئ وحده أيضاً ، وكان الأمر كله شريط سينمائي حافل باللقطات المقربة والبعيدة والمتوسطة والعامة ، حافل بالحاضر والعود للماضي ، بالظلام ونصف الظلام والضوء الكامل ، بالمحس والصمت والكلام ، بشتي الانفعالات والحركات ، أي أنه حافل في النهاية بحركة تطابق حركة الحياة الخارجية . وكان المؤلف هو المصور والمؤلف Editor (أو ما يسمى بالفرنسية «المونتير» Monteur في وقت واحد . فهو يلتقط ما تقع عليه عدسته ويسجله في صور ثم يفرغ إلى توليفها وترتيبها ، فيقدم هذه على تلك حتى يستقر على نسخة العرض الأخيرة .

وقد يكون لهذه الطريقة التي تنفرد بها السينما أثر في تشكيل رؤية فرجينيا - وزميلها بروس وجويس - للحياة والناس ، وقد يكون لها أيضاً خطورتها على قارئهم الذي لا يملك شاشنة عرض يعكس عليها أعلام سوى حواسه وقدرته على التخيل وإلباس الألفاظ صوراً من صنع خياله ، فتكون النتيجة هي التمر والاجهاد في القراءة والفهم .

لقد حاولت فرجينيا أن تلتزم ما نسميه بالصدق



الفني أي تطابق التعبير مع التجربة الفنية ، وكانت في صدقها هذا عفوية لا تكدر لخلق الصور وإلباس الشخصيات ثوباً فضفاضاً . ولا شك أنها أفادت إفادة بالغة من محاولات فرويد الذي كان أشبه « بمناخ كامل من الأفكار » أدارت « في ظله حياتها على اختلاف جوانبها » كما يقول الشاعر أودن في قصيدته الممتازة عن فرويد وتأثيره على كتاب وشعراء الثلث الأول من هذا القرن . ففي روايتها « إلى الفناء » . . (١٩٢٧) تقص علينا قصة رحلة رمزية أقرب إلى رحلات الشعراء لكنها نجحت نجاحاً بالغاً في استخدام أسلوب « تيار الشعور » الذي عرفت به مع زملائها . وفي روايتها « أورلاندو » (١٩٣٨) تقص « سيرة نفسية » إن صبح التعبير وتعرض فيها مسحاً لانجلترا وأدبها منذ عصر الزباث لكن هل بقيت القصة الحديثة على حالها منذ بشرت بها فرجينيا وزملاؤها ؟ الثابت أنها جددت شبابها أكثر من مرة على مدار النصف الفائت من هذا القرن ، الذي جعل ظهور الرواية الواقعية الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي ، بل وفي أعقاب الحرب الثانية حين ظهرت مدرسة « الرواية الواقعية الجديدة » في إيطاليا ومدرسة « الرواية الجديدة » في فرنسا . فقد بطل العمل أو كاد بأساليب الرواية التقليدية كما رسمته نماذج القرن الماضي . ومع هذا كله فإخمدون في إيطاليا وفرنسا يترفون بأبوة فرجينيا وزميلها لكنهم يتساءلون أيضاً : « ألم يصبحوا الآن في عداد أجدادنا ؟ » . . وقد يكون تساؤلهم هذا موضوعياً يحكم طموحهم وتطلعاتهم إلى التجديد ، فهم يعتقدون - كما كشفت عن ذلك مناقشتهم في مؤتمر ليننجراد عام ١٩٦٣ - بأن مشاكل هذا العصر لا تحلها إلا أشكال جديدة كل الجودة تتناسب مع ضخامتها وتنوعها وسرعتها . ومن ثمة فهم لا يكفون عن التجريب وإن جاء بشكل « اكروباقي » على حد

قول أحدهم . لكنهم يعزلون أنفسهم عن تجربة
الواقعية الاشتراكية بدعوى أنها لا تقع أو تشبع ،
لأنها تحتفل في أساسها بقيم أخلاقية أصبحت ذاتة
معروفة ، ثم يعتدون أولاً وأخيراً بحرية الخلق
واطلاق العنان للخيال والكشف عما هو مخبوء داخل
الإنسان . وكما كانت فرجينيا وزميلها لا يمتدون بالعقدة
والهبكة أو رسم الشخصيات أو الوصف الاجتماعي ،
فإن الجلد يسرون على ذات النج ويقدمون عليه
مفهوماً آخر يخلصونه في فكرة « التدرج الشعري » .
Poetic Progression أى اكساب التجربة الروائية
خاصية الفن الشعري بما يلحون عليه من تقديم
وتأخير ورموز وما يرفضونه من الأوضوح والمنطقية ،
أوما أسمته فرجينيا بالترتيب الهندسي للأشياء
أو الصور .

وأيا كان الأمر فإن باب الاجتهاد لم يغلق على
فرجينيا وزميلاتها وإنما ظل - وسيظل - مفتوحاً .
فقد تجدد شباب القصة أكثر من مرة ، وسيظل يتجدد
على الدوام ما بقي في الإنسان روح وما بقيت على
الأرض حياة . وأقصى ما نرجوه ألا يتجمد الروائي
المحدد عند نقطة بعينها وألا يحرم نفسه من ملاحظة
مادة الواقع في جرياتها وتجدها الدائب ، حتى تتجدد
هذه المادة في الرواية من خلال التغيرات الواقعية ،
فليس الشكل في الرواية وغيرها من أجناس الأدب
لباساً جاهزاً يلبسه الروائي لفكرته ، وإنما الشكل مستمد
من مادة الرواية ذاتها ومتفاعل مع مضمونها ، بل
ونخاضع لهذا المضمون في النهاية .

على شلس

بيكيت يكتب عن بروس :



ص . بيكيت

أسلوب بروس فقد قال ستر بيكيت
أنه استهن في الدوائر الأدبية الفرنسية
والشيء الملم به أن أحداً لا يقدم على
قراءته أو تصفحه في هذه الأيام .
والآن وجد ستر بيكيت الكاتب
اللامعقول أن الأسلوب أصبح شيئاً محبباً جداً
إلى القراء ، وهذا شيء يبعث على الضجر .
« تعب الشخص هو تعب نايع من
القلب ، تعب يسرى في الدم . فالإنسان
يفضج ويغضب بعد ساعة ، مغمور ومود
بتنويج وتكسير الاستمارة تلو الأخرى » .
ويمتدق القارئ أن مثل هذه الكلمات
غريبة لأن يكتبها أحد المبتدئين عن كانوا
في هذا الوقت مشغولين بتفسير جيمس
جويس الأخير .
أما أسلوب ستر بيكيت نفسه فقد
كان إلى حد ما متفراً بالتشاؤم ولكن
مقالته كانت مستنيرة بلحظات من
البصيرة الفريدة .

قرر الناشرون إزاحة الفبار من
مقالة ستر بيكيت التي كتبها عن بروس
من خلال الصورة الواضحة عنه من حيث
هو روائي . فبدون هذه الصورة لن يستطيع
أحد من الناس أن يكتشف موضوع هذا
الكتاب . ولقد ظهر اسم بيكيت بالأحرف
السوداء الكبيرة وهو ضعف حجم الأحرف
البيضاء المائلة التي كتب بها اسم الروائي
مارسيل بروس عما صغر من شأن الكاتب
الروائي لحساب الكاتب المسرحي .
ولقد نشرت المقالة لأول مرة سنة
١٩٣١ ثم طبعت للمرة الثانية بدون
تغيير ، ولم يحاول أحد أن يكلف خاطره
تصحيح التقرير الخاطيء عن ظروف
الأيام الماضية وروح العصر الحاضر .
فلقد أنهت سنوات العبث (١٩٢٠)
بالرغم من عطايها الكثيرة ، وبدأت
(١٩٣٠) سنوات الحزم المحاطة بظروف
الواقعية الاجتماعية . وظلت شهرة بروس
طيلة هذا الوقت غير ذات بال . أما عن

● اتصف كفافيس بالواقعية ، غير أنها كانت واقعية خاصة به ، فقد استهوتته حياة الإنسان بمراحلها الطبيعية وواقعيتها التاريخية ، ولم يخطر بباله أن يخطو خطوة واحدة في عالم الأحلام والخيال الشعري .

● الشاعر الخلاق ليس هو من يفرقنا بكلمات حلوة منمقة وتعبيرات جميلة تقليدية ، بل هو مفكر صادق حساس ، ينقل إلينا حقيقة النفس الإنسانية وجوهرها .

كفافيس .. الشاعر السكندري





● « بلا شفقة وبلا حرج وبلا اعتبار »
أقاموا حول الأسوار المائية » .
كفافيس

فـنـاروق فـرـيد

ولكن عندما يعطى الشاعر ظهوره « للتقليديات » الفنية،
ويأبى استغلال ما اصطلاح عليه من تعبيرات متوارثة،
يتحتم عليه أن يخلق وسائل جديدة ينقل بها تجربته
ويفسر بها أحاسيسه . هذا ما فعله « ريلكه » في
الشعر ، و « نيتشه » في الفلسفة ، و « كامي » في
الرواية ، وما وصل به « كفافيس » إلى القمة . وقد
يخطر ببالنا الشاعر « ت . إس . اليوت » ، فهو
ينتمي إلى زمرة هؤلاء الفنانين . غير أن الفارق
الجوهري بينه وبين « كفافيس » هو أنه قد استعان

عبقريه الفنان في فكرنا المعاصر لا تتجلى في
احترامه للتراث التقليدي وتبعية خطا من سبقوه ،
بل في احترامه للتجربة الإنسانية في حد ذاتها والسمو
بها إلى مرحلة الخلق . وإذ يتسم الفن المعاصر بما قد
نطلق عليه « الاستسلام الرائع » ، فالفنان يستسلم
لما يمر به من تجربة استسلاماً تاماً حتى يتسنى له
استقبالها بكل حواسه استقبالا صادقا . والشاعر
الخلق ليس هو من يفرقنا بكلمات حلوة منمقة
وتعابير جميلة تقليدية، بل هو مفكر صادق حساس،
ينقل إلينا حقيقة النفس الإنسانية وجوهرها .

بشخصيات أسطورية غامضة، ورموز مبهمة لتصبح وسائل لشعر بصور الضياع الروحي والملل الإنساني .

أما « كفافيس » فقد هرب من الضياع إلى الإنسانية والواقعية . فشخصياته شخصيات تاريخية واضحة المعالم . وتوضح عبقريته في إنجاز الخلق الفني ، إذ يستشف من أعمال هذه الشخصيات ودوافعها ، الجوهر الإنساني الأبدى الذى يكن وراء الطبيعة البشرية الغامضة .

و « قسطنطين كفافيس » يونانى جنساً ولغة ، ولد بمدينة الإسكندرية عام ١٨٦٣ عندما كانت بلاد اليونان ، أرضه الأم ، تحيي أمجادها القديمة ومآثرها الغابرة . فقد تحررت من الاستعمار التركى فى عام ١٨٢٤ بعد احتلال طال أمده ، احتلال أدى إلى تشتيت اللغة اليونانية وضياع هيكلها الكلاسيكى . فاجتمع رواد الثقافة اليونانية ووضعوا لغة قومية فصحي ليكتب بها المفكرون . وبدأ الشعراء منذ ذلك الوقت يحيون التراث اليونانى الخالد مرددين أوزان « أيسخولوس » و « هوميروس » . وكان رائد هذه الحركة شاعر قدير هو « ديونيسيوس سولوموس » (١٧٩٨ - ١٨٥٧) ، ثم تطورت واستمرت على يد شاعر خلاق أتى بأروع ما كتب فى الشعر الغنائى هو « كوستاس بالاماس » (١٨٥٩ - ١٩٤٢) المعاصر لشاعرنا . ولكن سرعان ما انبثق جمع من الشعراء الشبان ، وثاروا على مدرسة الفصحى ، وبدءوا يكتبون أشعارهم باللغة العامية . وقد خلطت كلتا المدرستين الأغاني والأهازيج الشعبية اليونانية بنماذج أدبية مستوردة من إنجلترا وفرنسا . وعاش كفافيس وسط صراع المدرستين . والغريب أنه قد اتخذ موقفاً شاذاً . فنذ أن بدأ يقرض الشعر فى عام ١٩٠٨ حتى مماته عام ١٩٣٣ لم يحدث أن انحاز إلى إحدى المدرستين ، بل ولم يزوج بنفسه داخل إطار تقليدى أو يستغل نماذج معينة . وعجب النقاد لموقفه ولم يتمكنوا من إدراجه تحت مدرسة ما من مدارس الشعر المعاصر ،

فأطلقوا عليه « الشاعر الفردى » . فقد اكتشف ميداناً لم يطل أرضه شاعر من قبله يقتدى به . إذ كان عالم « كفافيس » عالماً خاصاً به ، غير أنه كان عالماً إنسانياً شاملاً لا يخضع لتراث أو تقليد . لقد كان « كفافيس » فناناً يرنو إلى التحرر بطبيعته ، إنساناً يكره القيود وما يفرض عليه أو هل شره ولغة تميره . ولا أدل على طبيعته هذه من قصيدته « الأسوار » (عام ١٩٠٩) وهى من أولى قصائده ، إذ يقول :

« بلا شفقة وبلا حرج وبلا اعتبار

أقاموا حولي الأسوار العالية . . . »

وقد نجح « كفافيس » فى اختراق الأسوار والتحرر من القيود الشعرية المفروضة . ولهذا ، فمن الأفضل عرض بعض أشعاره وأفكاره ، حتى يتأنى لنا تقويم دوره الفنى من غير أدوات مساعدة قد تفسد رونقه .

لقد أمضى « كفافيس » معظم حياته بمدينة الإسكندرية منتقلاً من وظيفة إلى أخرى فى الحكومة المصرية . وقد كان لهذه المدينة أكبر الأثر على عقلية « كفافيس » وإحساساته ، إذ عاش وسط مجتمع اختلفت لغاته وتعددت لهجاته ، فهناك من يتكلم العربية والفرنسية والإيطالية واليونانية ، وهم أناس يختلف تراثهم وتناقض تقاليدهم ، غير أنهم امتزجوا ليكونوا المجتمع السكندرى الذى يعتبر مثلاً حياً للمزج الحضارى والخلط الثقافى .

وكان « كفافيس » فرداً فى هذا المجتمع ، يونانياً حضارة وتراثاً يعيش فى أرض شرقية استهوته ، أرض يختلف تراثها وحضارتها ، عاش بين قوم من أجناس مختلفة ولغات متنوعة . وشعر « كفافيس » بالتمزق الحضارى الذى يمانيه الإنسان الحديث ، إنسان تاه بين مختلف الحضارات المتناقضة واستوعب شتى الأفكار المتنوعة . وأدرك « كفافيس » الموقف . فلو ترك نفسه لهذا التمزق

الحضارى لوقع أسيراً للضياع كما حدث للشاعر «إليوت» ولو ألقى بنفسه بين أحضان حضارة ما تخرج شمره متكلفاً مصطنعاً . فتصوف «كفافيس» إذ وقف في مفترق الطرق . ثم بدأت مهمته الشاقة . فقد كان عليه أن يبحث عن ميدان وراث يناسب مع روحه ويتفاعل معه كيانه .

«كفافيس» وعالمه

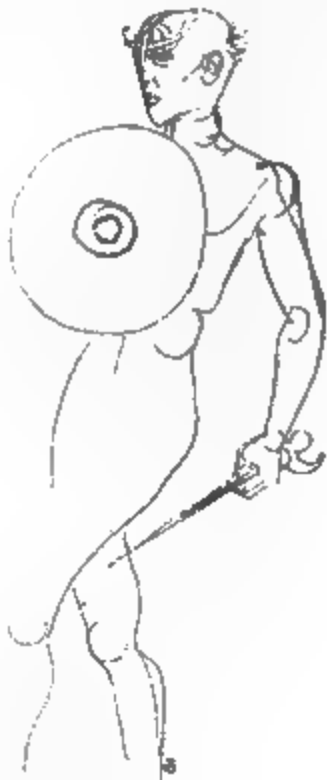
لم يحدث أن امتزجت شعوب العالم امتزاجاً حضارياً وجنسياً ولغوياً مثلما حدث في العالم اليونانى - الرومانى منذ غزو الإسكندر الأكبر للشرق في عام ٣٣٢ ق . م حتى زوال الحضارة اليونانية بغزو العرب لمصر في القرن السابع الميلادى . فبعد موت الإسكندر في عام ٣٢٣ ق . م آلت إمبراطوريته إلى قواده الذين قسموها فيما بينهم . وكانت مصر وفلسطين من نصيب آل بطليموس ، وأرض اليونان وجزرها من نصيب آل أنتيجونوس ، وسوريا وآسيا من نصيب آل سليوكس . وامتزجت شعوب هذه البلدان ، وتوغلت الحضارة والثقافة اليونانية في الشرق حتى «تأغرق» الشرق وأصبح يطلق عليه «الشرق الهلنسى» ، أى الشرق المتأغرق . وكانت الإسكندرية خلال هذه الفترة هى كعبة الثقافة ، فأطلق على هذه الحقبة الحضارية «العصر السكندرى» لقد أصبح الشرق عالمًا يعج باليونان والمصريين والفينيقيين حيث تجمعت حضارات مصر وبابل وأشور وفينيقيا تحت رداء الحضارة اليونانية ولغتها . ثم جاءت روما لتغزو الشرق في عام ٣٠ ق . م غير أنها حافظت على الحضارة اليونانية واندججت هي نفسها فيها . واستمرت الإسكندرية ملتقى شعوب الشرق ورائدة الفكر . وكانت روما عنصراً جديداً أضيف إلى هذه الكتلة المتنوعة ، فقد تسرب جمود الرومانى وعقليته القانونية داخل هذا الحشد الحضارى ، ثم آلت إمبراطورية روما إلى إمبراطورية بيزنطية (القسطنطينية) المقدسة التى زادت من نشر الحضارة

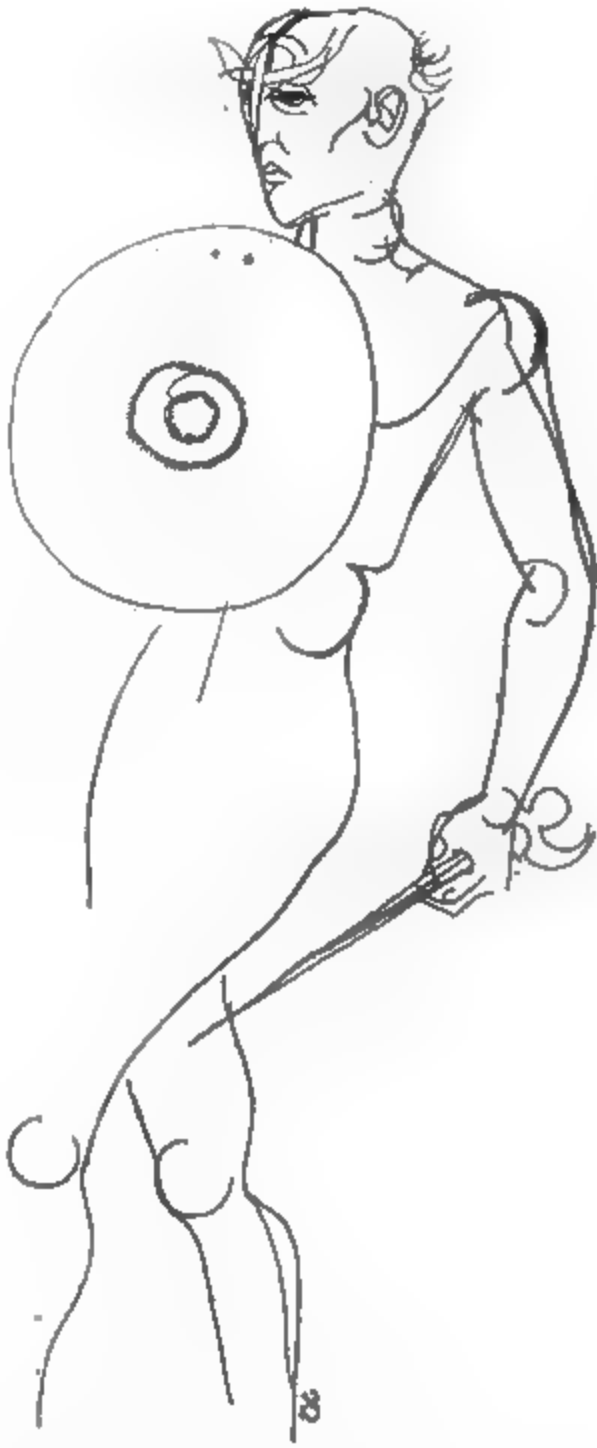
اليونانية ولغتها ، حتى جاء الفتح العربى في القرن السابع الميلادى . وكان الشرق الهلنسى طوال هذه العشرة القرون يعاني من التيه الحضارى والتنوع الجهنسى . وقد وصف العلماء هذا العالم بكلمة «منحل» ، إذ اختلطت الأجناس وتاهت اللغات وامتزجت الحضارات وانتشرت اللغة اليونانية التى تحولت وتنوعت حسب كل بيئة ، عالم نجد فيه المسيحى المخلص يتعامل مع الكاهن الوثنى ، والباحث عن الثقافة والمعرفة بجانب الباحث عن اللهو والمتعة .

ومع أن هذا العالم قد خلا من أمجاد الملحمة وروعة التراجيديات وحلوبة الشعر الغنائى ، غير أن كفافيس . شرفه حل ضلالتة المنشودة . فقد كان نموذجاً حياً للضياع الثقافى والتخمة الحضارية ، نموذجاً حقيقياً يحتل حقبة زمنية طويلة . ولا شك أن التجانس بين روح كفافيس وروح هذا العصر السكندرى ، كان من أقوى الدوافع التى جعلت كفافيس يختار هذا العصر ليكون ميداناً لشعره . وقد كان حقلاً خصباً كثرت به نماذج حية لم تعد إليها يد من قبل .

الشاعر والحقيقة

وتلمب كلمة «الحقيقة» دوراً بارزاً في أشعار كفافيس . فقد كان يونانى الروح ، يهدف بطبيعته إلى البحث عن الحقيقة وخاصة حقيقة الأحاسيس الانسانية الصادقة . ويعتبر هذا





العنصر عاملاً آخر جعل كفافيس ينتقى نماذج من العالم الهلنستي إذ كان عالماً حقيقياً عاشت فيه ما تناوله كفافيس من شخصيات ، بل ودرجت أفعالهم ودوافعهم في تاريخ الحضارة . لذلك اتصف كفافيس بالواقعية ، غير أنها كانت واقعية خاصة به . فقد استبوت حياة الإنسان بمراحلها الطبيعية وواقعتها التاريخية ، ولم يخطر بباله أن يخطو خطوة واحدة في عالم الأحلام والخيال الشعري . إذ لكي يكون الشعر صادقاً فلا بد وأنه — في رأى كفافيس — يقرر الصدق ويبرز الحقيقة . وعلى الفنان أن يصور هذه الحقيقة وينقلها من غسير الاستعانة بعوامل خارجية ، وبدون إدخال تعديلات معينة عليها حتى تتناسب مع مضمون « أدبي » أو « فني » ما . وقد أمد العصر السكندري كفافيس بالكثير من الحقائق ، ذلك بالإضافة إلى تفاعله مع هذا العالم وإحساسه به . إذ شعر كفافيس أنه في نفس موقف أهل العالم الهلنستي . فهو يوناني الروح والحضارة ، عاش في أرض شرقية مختلفة التقاليد والتراث ، وتاه هو بين العاملين . ولهذا كان إحساسه بما يكتبه من شعر إحساساً تلقائياً وغريزياً . إذ تعلم كيف يفهم شخصيات هذا العالم وكيف يفسر أفعالهم .

ولكن كيف عرض « كفافيس » عالمه هكذا وكيف صور شخصياته وماذا وجد فيها ؟ كان « كفافيس » ينتقى سادته ما أو موقفاً إنسانياً من العالم الهلنستي ، ثم يستخرج مما انتقاه إحساساً إنسانياً أبدياً بلا عناء من جانبه أو مجهود من جانب قرائه . وكل ما كان يبحث عنه « كفافيس » في نفوس شخصياته هو عامل إنساني خالد ، وبالتالي تصيح أداة شعره أداة مباشرة تخلو من وسيط لينقل به إلى الأحاسيس ويفسر المشاعر . إذ توفرت هذه الأحاسيس والمشاعر في شخصيات تاريخية وأحداث واقعية . وهذا ما يجعل شخصيات « كفافيس » واضحة المعالم ، وما يجذب انتباهنا . إذ تشير اهتمامنا في حد

ذاتها ومن غير احتياجنا إلى رموز تفسر انفعالاتهم ودوافعهم ، بل وأحس كفافيس أيضاً أنه ليس بحاجة إلى تفسيرهم ويكفي أن يضع إصبعه على غموض الإنسانية الأبدي . والغريب أن « كفافيس » قد ابتعد عن البطولات الحارقة والأحداث الرنانة والأسماء العريضة . فقد أدرك بروحه الشفافة وحساسيته المرفهة أن أهل العصر السكندري بشر ، وكل ما يأتي به أحدهم من خير أو شر يعتبر أمراً

واقعيًا إنسانياً ، بل وكل خطوة بخطوها أحدهم هي خطوة في طريق الإنسانية الطويل . وما يقوم به الإنسان من أدنى الخطوات وأصغرها محاولاً الوصول إلى ما هو أسمى هو نصر للإنسانية جمعاء .

لغة جديدة

ولما كان الميدان الذي اختاره « كفافيس » جديداً ، والوسيلة التي اتبعها مبتكرة ، فلا بد وأن تكون لغة تعبيره مختلفة عن التعبيرات التقليدية المتوارثة ، بل لقد اختلف ما كتب به من لغة يونانية عما اتبعه زملاؤه الشعراء اليونان . فقد وقف كفافيس ، كما ذكرنا ، بعيداً عن مدرسة الفصحى بجمودها وتراثها الأكاديمي ، كما عفا عن استخدام اللغة العامية بزخيرتها اللغوية الوفيرة . فالفصحى ستقوده إلى « المثاليات » الشعرية التي لا تنفق مع ما اكتشفه من ميدان ، والعامية قد تظهر عالمه في ثوب يختلف عما يبتغي تصويره . ونعود إلى عبقرية كفافيس وحساسيته لنعزو إليها قاموسه اللغوي . إذ أحس أن عالمه الهلنستي لا بد وأنه كان تائهاً بين اللغات . فقد كانت اليونانية هي لغة المثقفين ، غير أنها قد فقدت كلماتها الرنانة وتعبيراتها الكلاسيكية ، بل وهذا ما يحدث الآن ليونان الإسكندرية ، فأدرك كفافيس أن أهل العصر السكندري كانوا يتكلمون مثل لغته ، وهي لغة المثقف في حديثه اليومي ، أي لغة عامية ثقافية يتكلمها المثقف ليعرض بها أفكاره المعقدة . ولكنها ليست بالفصحى المكتوبة أو العامية التي ينطقها رجل الشارع . ولكن نتجلى عبقرية كفافيس في جعله هذه اللغة الجامدة بتعبيراتها المحدودة لغة مشاعر وأحاسيس إنسانية ، بل وجعل منها لغة حية وأكسب كلماتها قوة التعبير . وقد ساعدته لغته هذه على تصوير عالمه تصويراً واقعياً أقرب ما يكون إلى الحقيقة . فهو عالم حقيقي تاريخي

تصوره تعبيرات واقعية بعيدة عن الخيال الشعري والجميل التقليدي . بل وتعبيراته وكلماته لا بد - وإن نطق بها - مثل شخصياتها وعبروا عن مشاعرهم بها . وقد جعلت هذه اللغة كفافيس أكثر امتزاجاً بأبطاله وأصدق تعبيراً عن مشاعرهم .

ولكن لا يعني هذا أن لغة « كفافيس » قد خلت من الكلمات الفصحى الجامدة أو التعبيرات العامية الشائعة . فكثيراً ما تقع أعيننا على جمل فصحى منمقة كتبت بلغة بزنة الدينية ، وخاصة عندما كان يبتغي كفافيس تصوير إحساس ديني . كما نلتقي بكلمات عامية دارجة مثل تلك التي يتبادلها رجال المقاهي . ولكن كان هدف « كفافيس » في كلتا الحالتين هو الوصول إلى ما يبتغيه من هدف .

أشعار كفافيس

يصاحب خلق كل عمل فني تأزم وانفعال يمر به الفنان . ويختلف ما يخلقه الفنان من فن حسبما يتوه فيه من انفعال وما يعاينه من تأزم . و « كفافيس » ، كأى فنان ، تنوعت أحاسيسه واختلفت تأزماته . ومن يقرأ أشعار كفافيس يستطيع أن يفهمها إلى أربعة أقسام . فهناك تأزمات أخلاقية أدت إلى إخراج مجموعة من القصائد الأخلاقية . وقد استوحاها من حقائق تاريخية ومواقف واقعية وخلق منها مبدأ أخلاقياً . ثم نجد مجموعة أخرى ينفع فيها كفافيس مع الحقيقة الموضوعية لا أكثر . فقد كانت حقيقة موقف ما تثيره وتتفاعل معه ولا يجد أمامه سوى سردها بلا تعليق أو تفسير . ومرت بكفافيس لحظات تأزم متنوع الجوانب ، فأخرج لنا مجموعة من الأشعار تتسم بالحيرة والتيه ، الحيرة بين الحقائق المتناقضة ، غير أنها حقائق لا يجوز إنكارها . وتعتبر هذه القصائد قمة ما عبر فيه كفافيس عن غموض الإنسان وألغاز روحه . إما

ما تبقى من أشعار فقد تغاضى فيها كفافيس عن ميدانه ، العصر السكندري ، ليتناول مواقف معاصرة وإن كان كفافيس قد حاد عن ميدانه فيها ، غير أنه لم يحد عن فلسفته الشعرية . فهو لا يبتعد عن الحقيقة ولا يتخلى عن عرض الطبيعة البشرية كما هي بلا تعديل أو تحريف .

١ - أخلاقية الحقيقة :

تسم أشعار كفافيس الأخلاقية بذوق رفيع في اختياره للحادثة التي تناسب مع ما يهدف إليه . فهو ينتقى حادثة ما من التاريخ اليوناني - الروماني ، ثم يتعمق في هذه الحقيقة ليخرج لنا منها نزعة أخلاقية تكمن وراء حدودها . والفريب أن كفافيس لا يتعرض للأخلاقيات التقليدية : الشجاعة والأمانة والورع الخ ، بل يتناول ماهر أكثر إنسانية وأشد حساسة : غظات البقوط والهزيمة واليأس ... الخ . فقد آمن كفافيس بالإنسان وقدرته على خلق النصر في داخله عند لحظة سقوطه ، والإحساس بالبطولة فدرقت انهزمته . وكانت قصائده هذه انتصاراً للعقل السامي والنفس الحساسة على الواقع المؤلم والحقيقة المرة . فقد كتب قصيدة « ثرموبيلاي » (في عام ١٩١٠) مستمداً مادتها من معركة حدثت في القرن الخامس قبل الميلاد عند ممر « ثرموبيلاي » بشمال بلاد اليونان . فقد وقفت حفنة من الإغريق ليسدوا الممر في وجه جحافل الفرس الغزاة ، وهم يعلمون أنهم سيفنون لا محالة ، إذ سيقتلهم الفرس ويمرون من الممر . ولا يهتم كفافيس بشجاعتهم ، بل بلحظة صمودهم في وجه قدرهم .

لقد استطاع كفافيس باتسانيته الفياضة أن يتغاضى عن هزيمة هؤلاء الرجال وفنائهم . فكفاهم

أنهم صمدوا وهم على علم بما كتب عليهم ، فاستحقوا أن « يزداد مجدهم مجداً » .

وينقل كفافيس من لحظة النضال في وجه القدر إلى تصوير الأحاسيس التي تصاحب النضال . إذ يتأرجح المناضل بين اليأس والأمل ، الفشل والنجاح . وانتقى حادثة حصار جيش الإغريق لمدينة طروادة التي ناضلت طوال عشر سنوات ليكتب قصيدة « الطارواديون » (عام ١٩١٠) . فقد كان هؤلاء القوم يعلمون أن مدينتهم ساقطة لا محالة ، غير أنهم ناضلوا ومرت نفوسهم بأحاسيس شتى ومشاعر متنوعة .

وتكون حتمية القدر هي أن يسقط الإنسان من عليائه في قصيدته « ونحلى الإله عن أنطونيوس » (عام ١٩١١) ، إذ يقول المؤرخ اليوناني « بلوتارخ » أن الإله هرقل قد نحل عن أنطونيوس فهزمه أوكافيان .

ثم يتعمق كفافيس في الشوط الطويل الذي يقطعه الإنسان قاصداً هدفه ليشير إلى أن الهدف لا معنى له إن كان نصراً أم هزيمة ، خيراً أم شراً ، ولكن يكفى ما يمر به الإنسان من مخاطر وما يكتسبه من خبرة وما يعثره من أحاسيس . فبفضل هذه الأشياء يصبح الإنسان أسمى مما كان عليه . إذ ينصحك في قصيدة « إيثاكا » (١٩١١) قائلاً :

« فعليك أن تضع إيثاكا نصب عينك

والوصول إليها بغيتك وهدفك

لكن لا تتعجل الوصول ... »

وهناك قصيدة لا تحتاج إلى تقديم ، فهي من من أروع قصائده قصيدة « في انتظار البرابرة » (عام ١٩١١) التي يقلب فيها كفافيس المقاييس المتوارثة

« بروس » وأعجب المقدونيون بشجاعة بروس فتخلوا عن ملكهم وانضموا إليه . ويسرد بلوتارخ كيف خلع ديمتريوس رداءه الملكي وحذاه المزركش ولبس رداء بسيطاً ثم هرب . أما كفافيس فيقول :

« وذهب ديمتريوس بعيداً
وحيث خلع رداءه الذهبي عن جسده
وألقى بحذائه المزركش عن قدمه
ثم ارتدى ثياباً بسيطة وولى الأدبار
مثلاً يفعل الممثل المسرحي
الذى يغير ثيابه ويرحل
عندما يسدل الستار . . . »

ولا يختلف كفافيس عن بلوتارخ . غير أن ديمتريوس بلوتارخ تخفى وهرب من بطش بروس ، أما ديمتريوس كفافيس فقد أدرك الحقيقة ورآها بعين صافية . إذ انتهى زمنه ، فأنهى دوره وعليه بالرحيل كرجل عاды لا كملك يختال . فليس هناك ما هو أمتع من اكتشاف الحقيقة مهما كانت .

ثم يأتي كفافيس ليزيح الستار عن حقيقة ما أهمله التاريخ من مواقف إنسانية . فكثيراً ما يذكر المؤرخون مرضاً أصاب ينطفيء بريقه وسط الأسماء الالامه . فيضع كفافيس يده على هذا اللز الغامض ذلك الاسم المهمل ليكشف عن حقيقة موقفه . إذ نجد أن « بلوتارخ » قد وصف مهرجاناً أقامته الملكة كليوباترة للسكندريين ، ويشرح كيف جاءت الملكة إلى المهرجان هي وأطفالها جالسة على عرشها الذهبي ، متألقة بجمالها وحولها الخدم والحشم ، وبحوارها وقف أنطونيوس كالإله الإغريقي بملابسه القرمزية وأسلحته البراقة . والسكندريون يهللون للملكة وأطفالها يهتفون غير أن مهرجان كفافيس في

رأساً على عقب . وقد اتصف العالم القديم بكثرة إغارات الشعوب المتبربرة وغزواتها ، فيصور كفافيس في قصيدته هذه مدينة في نهاية العصر القديم علمت أن البرابرة على أبوابها . ولكن لا يحتاج اليأس والجزع سكانها ، ولا يحملون السلاح استعداداً للدفاع . بل يستعدون لاستقبال هؤلاء البرابرة . إذ ينفض مجلس الشيوخ لأن البرابرة هم من سيضعون القانون . ويضع الإمبراطور تاجه الملكي ويجلس على العرش عند أبواب المدينة . فقد أعد خطاباً يلقيه تكريماً لزعم البرابرة والاحتفاء به . والقناصلة يرتدون ثيابهم القرمزية وبرقت أصابعهم بالحنائم والماس :

« لأن اليوم سيصل البرابرة
ومثل هذه الأمور تبهر عيونهم . . . »

٢ - ما أجمل الحقيقة ! ! :

ثم تأتي إلى الأشعار التي تخلى فيها كفافيس عن النزعة الأخلاقية ، وهي أشعار الحقيقة في حد ذاتها بلا تغيير أو تحريف ، الحقيقة التي تظهر واقع الإنسان وجوهره الأبدى . ولا شك أن مثل هذا النوع من القصائد يتطلب حساسية مرهفة ، وعقلية عميقة تخلق في الحقيقة شعراً من غير تحريفها أو التحليق بها في عالم الخيال أو توضيحها برموز معادلة ، ويصبح كفافيس بالتالي قنطرة تصل الماضي بالحاضر ، قنطرة تنقل إلينا من التاريخ حقيقة شخصيات عاشت لتصبح نموذجاً للإنسانية جمعاء . ففي قصيدة « الملك ديمتريوس » (عام ١٩١١) يرجع إلى « بلوتارخ » ليستمد منه المادة التاريخية . فقد اشتبك ديمتريوس ملك المقدونيين في حرب مع

قصيدته « ملوك الإسكندرية » (عام ١٩١٢) يختلف عن مهرجان بلوتارخ ، فهو لم يهتم بالملكة وأنطونيوس ، بل بأطفال الملكة هؤلاء ، ليكشف عن حقيقة موقفهم ويفسر بكلمات قليلة مدى استغلالهم كأداة لتحقيق أغراض الطامعين السياسية ، وذلك بما يطلقون عليهم من ألقاب .

٣ - كفافيس القمة :

لقد تمتع كفافيس بعقلية سكندرية ، لا نسبة إلى مدينة الإسكندرية ، بل إلى العصر السكندري الذي اختلطت فيه الحضارات وامتزجت الأجناس والثقافات . ويؤدي هذا الامتزاج إلى تكوين عقلية معقدة قد اهتزت فيها القيم المتوارثة وبدأت تبحث عن قيم جديدة ، فيحط عليها التمزق أو يعيث بها الملل والضيق . فهي تبحث عن عالم جديد وسط حقائق تناقضت وانفعالات تشعبت . وتمر لحظات بكل فنان معاصر يدرك فيها هذه الحقيقة ، فعصرنا مثل العصر السكندري ، عصر التنوع والاختلاط . غير أن عقلية كفافيس كانت سكندرية شفافة ، في إمكانها أن تتخذ موقفاً موضوعياً حيال عصرها .

وكان كفافيس أول عقلية سكندرية تتخذ العصر السكندري ميداناً لنشاطها . فقد تمزق الإنسان الهلنسي بين المتناقضات . فأماله تتعارض مع ظروفه وقرائه يتناقض مع ثقافته ، وديانته تنكر حضارته . واستغل كفافيس تمزق الإنسان الهلنسي هذا ليصور موقفاً تناقضت فيه الحقائق وتاهت روح الإنسان فيها .

ويختلف ما يقدمه « كفافيس » من مواقف حسباً يهدف إلى تصويره من صراع إنساني وتمزق روحي . فلكل موقف صراعه الخاص به . ونجد كفافيس في قصيدة « كليتوس طريح الفراش » (عام ١٩٢٦) يصور موقفاً إنسانياً يحدث كل يوم فقد مرض الشاب كليتوس المسيحي الرقيق ، وجزع أبواه ونسرب الخوف إلى قلوبهما . فقد نال المرض منه بعد صدمة عاطفية . وهناك مربيته العجوز التي تعتبره ابناً لها وتكن له حباً فائقاً .

ويعود كفافيس إلى نفس الصراع ، صراع بين الدين والعلاقات الإنسانية . ففي قصيدته « كاهن معبد سيرايس » (عام ١٩٢٦) يصور شاباً مسيحياً مخلصاً ، مرهف الحس ، يحب أباه العجوز ويرتبط

سينما ٦٥ وما بعدها ! :

السينما فن الفد . . هذا استقراء ينقصه بعض الوقت ليصبح حقيقة واقعة ، ولكنه مع ذلك استقراء يؤكد اتجاه الرياح الأدبية أو اتجاه فرقة المؤلفين . أولئك الذين يجرون وراء كل فن جديد مهما اختلف هذا الفن وطبيعة مواهبهم أو نوعية دراستهم . . هكذا كان أغلب مؤلفينا كتاب قصة قصيرة عندما كانت القصة هي البضاعة الرائجة في السوق الأدبي

علمية من ظاهرة الانتفاخ المسرحي التي كانت أشبه بالحمل الكاذب ، والأمل في ذلك معقود على جيل النقاد الدارسين والمخرجين الجامعين بين الموهبة والدراسة . من النقاد الدارسين الذين يأخذون أمور السينما مأخذاً جاداً ويمنهج جديد . الصحفي سير فريد الذي أصدر في هذا الشهر نشرة سينمائية الغرض منها تقديم صورة للسينما في عام ١٩٦٥ بعد متابعة منتظمة

وكانوا هم أنفسهم كتاب شعر جديد عندما كان الموسم لشعر الجديد . وكانوا أيضاً كتاب مسرح عندما كان المسرح هو كل شيء . . واليوم وقد بدأت موجة المد المسرحي في الانحسار نجدهم جميعاً يتحولون إلى السينما ليصبحوا كتاب قصة سينمائية أو كتاب سيناريو وحوار . ولكن يبدو أن ظاهرة الانتعاش السينمائي المقبلة ستكون أكثر جدية وأكثر

به ارتباطاً وثيقاً . ولكن مات الأب وحزن الشاب عليه حزناً عميقاً . وأخذ الشاب يبكي أباه وهو يفصح عن إخلاصه للمسيح وكرهيته لكل من ينكره .

وقد تناقض آمال الإنسان وطموحه مع ما رسمه له القدر . ففي قصيدة « عمر نيرون » (عام ١٩١٨) يرسم كفافيس هذه الصورة مستغلاً حادثة موت الإمبراطور نيرون نفسه . فبعد أن قتل نيرون أمه وزوجته ، قصد إلى بلاد اليونان ليستطلع مشيئة الإله من نبوءة « دلفي » الشهيرة . وجاءته النبوءة تقول : « احذر سن الثالثة والسبعين » . ولما كان لا يزال شاباً فقد أدرك أن أمامه منسجاً من الوقت . فالتقى بهموه وراء ظهره وأخذ يتجول ببلاد اليونان مستمتعاً بكل لحظة .

ثم يصور كفافيس بحث الإنسان عن الخلاص في قصيدته « كان يجب أن يفكروا جيداً » (عام ١٩٣٠) . فهناك شاب من سوريا فقد ماله ، وهو شاب مثقف يجيد اليونانية ولديه خبرة بكثير من الأمور . ولا يجد هذا الشاب أمامه سوى أن يلتحق

بمجموعة فرد من ثلاثة أفراد أشرار ذوي سلطة . ومن يقرأ أشعار كفافيس التي لا تتعدى ١٦٠ قصيدة يستطيع أن يحكم على هذا الشاعر الخلاق . فقد عاش مغموراً لا يبتغي الشهرة ، نشر مذكرات قليلة من قصائده ولم تجمع أشعاره وتنتشر إلا بعد وفاته بعشر سنوات . لقد كان لهذا الشاعر الأثر الأكبر على معظم الأدباء المعاصرين . إذ نجد « لورانس ديريل » في رباعية الإسكندرية لا يترك صفحة من غير ذكر كفافيس والإشادة بعقريته الخلاقية وإنسانيته الشفافة . وكم نصيح نحن قراء العربية سعداء إن حدث أن نقلت قصائده إلى لغتنا وكتبت أقلامنا تفسرها . لقد وضع كفافيس ببساطة غريبة إصبعه على روح العصر الحديث في شعر واقعي تاريخي ، وعبر عنها بلغة موجزة خالية من كل ما هو زائد . ويحق لهذا الشاعر الذي ألهم زميله الفنان « نيكوس كرانزاكيس » بقصيدته « إيثاكا ليكتب الأوديسة » ، يحق له أن يتربع على عرش الشعر الحديث بل والفكر الحديث .

فاروق فريد

العام فحددت لنا مسارات الفيلم العربي والأجنبي القائمة وتنبأت لنا باتجاهاته المستقبلية ، ولو أن الاعلانات صيغت في إطار إعلامي لا في إطار إعلامي لكانت النشرة أكثر أهمية من ذلك بكثير ، ولكن القيمة الحقيقية التي تحسب لهذا العمل هو أنه بداية جادة لنوع من النقد الجاد .

لم تمثل في هذه النشرة ، وكانت تفتقر إلى الرؤية النقدية الواضحة لأن ما عابه على بعض الأفلام مثل فيلم « المستحيل » لم يصبه على أفلام أخرى مثل « الحرام » وبينما كان النقد شاملاً في بعض الأفلام كما في « حكاية العمر كله » اقتصر على البطل والبطلة كما في « الخاتنة » . ولو أن هذه النشرة احتوت على دراسة نقدية شاملة لأبعاد العمل السينمائي طوال هذا

العروض السينمائية استمرت طوال العام الماضي . وهو يعد بأن تكون هذه النشرة سنوية تصدر في نفس الميعاد من كل عام .

وصحيح أن المتابعة كانت منتظمة ولكنها لم تكن كاملة فضلاً عن اختصارها إلى الرؤية النقدية المحددة المعالم . لم تكن كاملة لأن كثيراً من الأفلام العربية والأجنبية التي عرضت في عام ١٩٦٥

دنیا الفتوت

مارك شاجال

وحرية
الشكل واللون

أنا والقرية



إلهامهم

إلهام تنظيمهم

إلهام رسمهم أجدادهم

بملك أفضيت ويرسم إنشيت

بملك بقره ويرسم بالبقرة

بسرديفنت

برفوس، بيا، بلكا

برسم بدين نور
(سندارت)



محمد عبد الله الشوقي

م . شاجال

البداية

ليس من قبيل المبالغة ، أو التمجيد المتحيز ، أن يقال إن كل فن عظيم هو دعوة - حارة - إلى الحرية وقد يحمل « مضمون » الفن هذه الدعوة . لكن « الشكل » أيضاً يخوض معركة الحرية ، مثلاً في المدارس التي تظهر حاملات لواء الخروج على قيود الماضي إذا كانت هذه القيود ستحول دون التعبير عن أشياء جديدة داخل قوالب جديدة .

في موكب الباحثين عن الحرية في الشكل يسير الرسام المعاصر مارك شاجال ، المولود في ٧ يوليو ١٨٨٧ ، في المدينة الصغيرة ذات الطابع الريفى فيتبسك ، بروسيا البيضاء ، الواقعة على الحدود بين روسيا وبولندا . وإذا كانت الدعوة إلى الحرية هي المبدأ الذي سار عليه في صباغته للوحاته ، فإن حياته - نفسها - كانت حياة طائر لا يقر له قرار ، طائر يطير من مكان حين يضيق بهذا المكان ، ويحط في مكان آخر لينتقل إلى ثالث إذا انتابه - من جديد - ملل أو ضيق . وهكذا كانت محطات هذا الطائر : مسقط رأسه فيتبسك ، سان بطرسبرج ، باريس ، نيويورك ، باريس مرة أخرى .

قلنا إنه ولد في ٧ يوليو ١٨٨٧ ، لكن مارك شاجال نفسه يعبر عن شكه في هذا التاريخ . ربما زور والده تاريخ ميلاده كي يعفى من الخدمة العسكرية . وهو لم ينشأ وسط أسرة فنية ، أو أسرة تشجع - ولو من بعيد - الفن . كل ما يذكره من الصور بضع صور عائلية في البيت الزاخر بالأولاد . ثم كان اليوم الذي رأى فيه - وهو بالمدرسة - زميلاً يتقل - بيده - رسماً من مجلة . يقول شاجال : « بدت لي هذه التجربة وكأنها رؤيا » وكأنها كشف حقيقى بالأسود والأبيض ، وسأله كيف أتى بمثل هذه المعجزة ؟ ... وضحك الزميل وأحاله إلى كتب المكتبة العامة كي يحاول تقليد أحد رسوماتها الداخلية .

يقول شاجال : هكذا صرت فناناً .

وفي البلدة الصغيرة يتعلم على يد مدرس في الفن يدعى بن . وهنا يبدأ ذلك « المرض » الذي سيظل يلزمه ، مرض الحرية . إنه يتمرد - وهو الصغير - على طريقة بن ، ويحس أنه يريد أن يعبر عن نفسه بطريقة أخرى غير التي يعبر بها بن ويعلمها

للاخوين . ويسعى جاهداً - وهو الفقير - كى يسافر إلى مدينة روسية أكبر وأرحب : سان بطرسبرج . وهناك يلتحق بمدرسة ليون باسكت الذى كان يشترك فى رسم لوحات سيرج دى دياجليف ، ذلك العلم فى ميدان الباليه .

عندما التحق مارك شاجال بمدرسة باسكت كان يرسم بطريقة قال هو عنها إنها « واقعية انطباعية » . لكنه فقد صور كل هذه المرحلة . كيف ؟ عندما قدم إلى سان بطرسبرج قصد أحد المتعاملين فى شراء وبيع اللوحات ، وتغلب على خجله وعدم ثقته بنفسه ودخل حاملاً لوحاته . أشار عليه الرجل بأن يتركها عنده ويأتى بعد أيام عله قد يكون باع منها شيئاً .

« وصلت إليه بعد أسبوع . كان المشهد أشبه بمشهد فى رواية لكافكا . لقد تصرف البائع كالأولم يكن قد رأى من قبل قط ، وادعى أنى لم أترك عنده أية لوحة . بل إن أذكره جيداً وهو يسألنى ، من أنت ؟ »

الانطباعية .. الشعبية

وعندما استقر فى بطرسبرج بدأ يتخلى عن تلك « الواقعية الانطباعية » . وبدأ ينجذب نحو اتجاه فى الرسم « شعبي انطباعي » ، رافضاً « الانطباعية المطلقة أو الخالصة » . وربما كان حريماً بنا أن نتم هنا بكلمة « شعبي » ، فلك أن مارك شاجال سيظل غليظاً لهذه الكلمة ، رغم تعدد مراحلها ، ورغم معاصرتها لمدارس فى الرسم كثيرة ظلت تتقلب ، بينا يفهم هو وحيداً يتشبث برؤيته الخاصة ، ويرفض أن ينسب لأية مدرسة . وقد نسبق الحوادث قليلاً لنذكر كيف أنه ذهب إلى باريس يوماً - بعد أن عرف العالم لوحاته - ففوجئ بأنهم يحتفلون به كأحد دعائم .. السريالية ! وفى عام ١٩٢٣ قدم إليه وفد سريالى يضم ماكس ارنست وبول ايلوار ، وزوجة سلفادور دالى . وركعوا - ركعوا بالفعل - أمام شاجال ، وتوسلوا إليه أن ينضم لصفوفهم . هاهم يحاصرونه بمدرسة . وهاهو

يرفض قائلاً « أريد فناً من الأرض لا مجرد فن من الدماغ » . كذلك قال عن نفسه - فى موضع آخر - « حاولت دائماً أن أظل وسط الميراث العام لما يمكن تسميته بفن الشعب ، وأن أظل فى نفس الوقت مع كل فن عظيم يستهوى - بسرعة - من هم أقل تحذلقاً ، يستهوى الشعب » .

لنعد إلى سان بطرسبرج . فى سان بطرسبرج بدأ شاجال يرسم ، ويرسم نفسه ، فى سلسلة من اللوحات . كانت الألوان قاتمة . هذا شأن اللوحات الروسية .. الألوان قاتمة أو باهتة .. ثم تكون رحلة المصير إلى باريس . عندما ذهب إلى باريس عرف ما للنور والألوان من سحر ، وأعجب بها مثلاً أعجب بها فان جوخ . عندما حط فى العاصمة قال « بدا لى أنى أكتشف - لأول مرة - النور ، واللون ، والحرية ، والشمس ، وبهجة الحياة » . وقال أيضاً « اخترت أن أعيش فى فرنسا لأنى كنت أحس دائماً أن فرنسا هى وطنى الحقيقى ، ففى فرنسا وحدها ، وفى باريس بصفة خاصة ، أشعر حقاً أنى رسام حر يستطيع أن يرسم النور ويرسم اللون » .

ويتلور اتجاه شاجال فى الشكل واللون . ليست لوحاته تجريدية « أو سريالية أو تكعيبية وإن كانت تستفيد من هذه الاتجاهات لكن بقدر ، ويتقبل ، لقد رفض التجريدية والتصق بالأرض وظل مخلصاً لبلدته الروسية يرسمها فى معظم - إن لم يكن فى كل - لوحاته . وظل فى مقدور المتفرج على لوحاته أن يقول دائماً : هذه بقرة وهذا كمان وهذه باقة ورد . وهو قد رفض السريالية أيضاً وقال عنها ما سلف ذكره . أما عن التكعيبين فقد تعلم شاجال منهم شيئاً ، واستفاد من رؤيتهم الجريئة وخروجهم على الموروث الجامد ، لكنه كره طريقتهم فى « تشریح الشكل » وقال عنهم « فليشبعوا من بقولهم المربعة الموضوعه فوق موائدهم المثلثة » .

أنفسهم ، مدينون له بالكثير . إن أبولينير مدين له
بوحى تلك القصيدة التي قد تكون أكثر قصائد
القرن حرية « عبر أوروبا » والشاعر سندرارز
(السويسرى المولد) مدين له بالكثير ، ولا تزال
كلمات مزلزلة عند ماباكوفسكى وإسفين تذكرنا
بشاجال .

حقيقة تلفت النظر وتؤكد ترابط الفنون وأهمية
الزواج الفكرى بين الفنانين على اختلاف الوسائل
التي يعبرون بها . لقد جمعهم به صداقة وإعجاب
ودراسة . ولقد كتب هذا الشاعر السويسرى ،
سندرارز ، أبياتاً عن مارك شاجال ، جاء فيها :

إنه نائم .
إنه يقظان .
إنه يرسم أبداً .
يمسك بكنيشة ويرسم بالكنيشة .
يمسك ببقرة ويرسم بالبقرة .
يسردينة .
برءوس ، بأباد ، بسكاكين .
يرسم بذيل ثور .

الواقع . . النفسى

ما دام « موضوع » اللوحات و « مادة » هذه
اللوحات قد دخلت قصيدة الشاعر السويسرى فقد
يمكن لنا أن نتقرب قليلاً من لوحات شاجال ونتعرف
على بعض تفاصيلها ، وهو ما لم نفعله إلى الآن .
نعم . . . فى لوحاته كنائس ، وأبقار ، وأسماك ،
وسكاكين . . . الخ . لكنها أشياء لا تستقر فى
أوضاعها المألوفة . أبقار شاجال تقف دائماً فوق
أسطح البيوت المثلثة . ورجال شاجال ، أو نساؤه ،
يطربون فى الهواء . وبعض بيوتهم تقف على سقوفها
بينما القاعدة تجاه السماء . ومع ذلك يظل شاجال واقعياً .
واقعياً بطريقة الخاصة . إنه « واقع انفصال » أو



فرق المذبة

بين الدفء وبرود التكبيين

هذا الرافض للتجريد ، والمنطقى ، والتشريح
هو الذى جعل النقاد يعجبون بدفء رؤيته . لقد قدم
هذا الرسام الغريب إلى باريس ، قدم من الشرق ،
فامتزجت بداخله رؤيتان وخرج منهما شيء جديد
احتفظ من الشرق بدفئه . من أجل هذا قال هربرت
ريد إن شاجال مختلف - مختلفاً بيناً عن ماتيس
وبيكاسو ، وأن أحد الذين كتبوا عنه ذكروا أن
السمة التي تميز شاجال عن كل ما عداه من الرسامين
المحدثين هي « الحب » . فانيس وبيكاسو تمادياً فى التكنيك
لدرجة أن فهم أصبح يتطوى على شيء من الإنسانية.
إن فهم فن فكرى متقف . أما شاجال فصريح
بليغ ، يرسم من قلبه . وهو غنائى فى لوحاته ،
وتمعة وجوه شبه بين لوحاته وقصائده .
وقالت عنه مجلة تايم (٣٠ يوليو ١٩٦٥) : إنه إذا
ما قورن شاجال ببيكاسو اتضح أن شاجال دافئ
القلب . ولقد رحب النقاد بمراحله المبكرة التي
تميزت بالخيال الممنهج الأمر الذى جعلهم يشبهونه
فى أحيان كثيرة ، بسترافنسكى فى الموسيقى .
هناك من قال : تمعة وجوه شبه بين لوحاته
والقصائد . وهذا القول ليس من قبيل الزخارف
اللفظية . فلقد عرف شاجال أبولينير وبول ايلوار
وعرف مجموعة كبيرة من الشعراء المعجبين به .
ولقد كتب أندريه بريتون يقول : « إن الشعراء ،



عيد الميلاد

أيضاً من صدمة مبدئية ، لشيء واقعي وروحي ،
أبدأ من شيء محدد ، لانطلق بعد ذلك نحو شيء
أكثر تجريداً .

يريد أن يقول « أكثر تحراً » . وهو يحقق
ويجسد - بالفرشاة - ما نقوله نحن بالكلمات من
باب التشبيه ، يجسد - في لوحة « عيد الميلاد » -
ما تقصده حين نقول : طرت من الفرح . فالعاشق
في لوحته طائر فعلاً من الفرح ، طائر لكنه متشبث
بحبيته بيلاً في قبلة خالدة تكاد تسقط باقة الورد
- هدية عيد الميلاد - من يدها .

هكذا يجسد شاجال التشبيه ، ويحقق الحرية
والانعناق للشكل دون أن يتردى به في مهاوى
التجريدية أو السريالية أو التكعيبية . كذلك يستعين
بأسلوب آخر في نفس اللوحات ، وهو التضخيم
والمبالغة لتأكيد الشيء . ففي إحدى لوحاته باقة
تنمو كما لو كانت شجرة عريقة . وفي لوحة أخرى
عروس تمسك بمروحة وباقة ورد . حجم المروحة
طبيعي ، لكن الباقة في حجم نصف جسد العروس :

« واقع نفسي » . وهو قد تحدث يوماً عن رغبته في
أن تحدث لوحاته ما يشبه « الصدمة النفسية » .
لوحاته واقعية لأن البقرة فيها حقيقية ، وكذلك
السكين ، والمرأة ، والرجل ، وباقة الورد ،
والكان . لكنها تأخذ أوضاعاً جديدة تبرز معناها
وتجسده . من هذا تلك اللوحة الشهيرة
« عيد الميلاد » وهي لوحة ذاتية لأنها تصور
يوماً مر به في حياته ، لكنها تصوره بطريقة
شاعلية . في اللوحة فتاة تمسك باقة ورد بينما
فتاها ملتصق بقمها وطائر - في نفس الوقت -
في الهواء . الفتاة هي بيلا التي أحبها الرسام في
مسقط رأسه ، ثم سافر إلى باريس غير أنه عاد
إليها وتزوجها وعاشا في سعادة إلى أن ماتت .
يقول شاجال عن هذه اللوحة : « دخلت بيلا تحمل
باقة من الورد في عيد ميلادي ، عام ١٩١٥ . وعلى
الفور تغيرت - في داخلي - الحقيقة العارية ، وحدث
رد فعل كيميائي . وعندما أعاد التفكير في تلك
اللحظة تكرر الذكرى نفس الأحاسيس . لقد
أنخلص مانتي للأشجار التي رآها أمامه . . أنا أبدأ

هكذا تتحول الأبعاد ، في يد شاجال ، إلى أبعاد
نفسية .

ويرى شاجال أن هذا التحرر يعطى للشيء
معنى . وهو يعتقد أن : « الفازة » المستقرة على مائدة
ليست موجودة . يجب أن تقع حتى نحس بعد ذلك
بمعنى استقرارها . والرجل الذى يسير على الأرض
يحتاج إلى شخص آخر يرافقه ، لكن بطريقة بهلوانية
حتى يصبح لحركة الأول معنى . والبقرة ستبدو أكثر
واقعية واستقراراً ، وأضحى معنى ، لو هى وقفت
فوق سطح بيت لا فوق سطح الأرض . ودهش
زملاؤه الرسامون ، وظن البعض أن هذا تهريج .
لكنه سار في طريقه — وما زال يسير — باصرار
وعناد .

لنقترب من لوحاته بضع خطوات أخرى .

من الممكن أن نملك باحدى لوحاته — عرضاً —
بالمقلوب ، وستجد فيها أشياء متدلة . هذا شأن
شاجال في معظم لوحاته ، بل كل لوحاته . وفى

لوحاته لا ينفصل الرجل أبداً عن المرأة ،
لا ينفصل مادياً وتشكيلياً . العلاقة بين الرجل
والمرأة — فى كل لوحات شاجال — علاقة عشق
يجسدها شاجال بواقعيته الانفعالية أو النفسية . من
أجل هذا قد يرسم شفة واحدة لرجل وامرأة ، أو
يرسم رجلاً وامرأة يطيران معاً طيران طائر جامح
واحد . ونصف وجه الإنسان ، فى لوحات شاجال
لا يطابق أبداً النصف الآخر ، بل إنه يذهب إلى حد
تلوين إحدى العينين بلون ، واختيار لون مختلف
تماماً للعين الأخرى ، بل يذهب إلى حد رفع
إحدى العينين عن مكانها قليلاً . لعله يريد أن يقول
أن ليس للإنسان وجه واحد ، وأن الوجه عملة لها

جانبان . فى لوحاته اهتمام كبير بالأصابع البشرية ،
أصابع اليد . حتى حين يكون صاحب أو صاحبة
الأصابع دقيق الحجم وهناك ما هو أكبر وأهم منه —
رغم هذا يظل شاجال مهتماً بالأصابع . باقات زهوره
مخية جداً تنمو نمو الشجر وتبلغ حجمه وتمتخطى
الأبعاد الطبيعية . تحفل لوحاته بآلة الكمان ، يمسك
بها عازف ، بل ويمسك بها حصان فى لوحة
« السيرك » . رموس الحيوانات عنده لها فم مدبب ،
بل يكاد الوجه كله — وجه حيواناته — أن يكون
مثلاً رأسه القم . فى لوحاته دائماً سقفوف بيوت
مثلثة ، فى لوحاته دائماً معابد . فى لوحاته دائماً
زهور وورود .

منطق اللامنطق

ما هو تفسير مارك شاجال لعالمه الغريب ، عالم
الأحلام ؟ يقول بنفسه : « إن هذه الرسوم جميعاً
إنما تسمى إلى تصور منطق اللامنطق ، تسمى إلى
تصور عالم من الأشكال المغايرة للأشكال المألوفة ،

إنه نوع من التأليف الذى يضيف بعداً نفسياً للصيغ
الأخرى التى حاولها الانطباعيون ثم التكعيبيون .
وقال أيضاً : « إننى أحاول أبداً — وعن عمد — أن
أنشئ عالماً تبدو فيه الشجرة مختلفة تماماً ، عالماً قد
أكتشف فيه — فجأة — أن ليدى اليمنى سبعة أصابع
بينما تضم يدى اليسرى خمسة أصابع فقط . أريد أن
أقول إننى أنشئ عالماً كل شيء فيه ، وأى شيء
فيه ، ممكن » . وفى موضع آخر يقول : « إن الرسم ،
فى نظرى ، مساحة مغطاة بصور أشياء — مواد ،
حيوانات ، كائنات بشرية — وفقاً لنظام معين لا
أهمية فيه للمنطق والمطابقة » . هل من كلمات أخرى

يقول شاجال أيضاً: «أريد أن أضمن لوحاتي صدمة نفسية..
بعداً رابحاً . فليكن الناس إذن من الكلام عن
الحكايات الأسطورية ، وعن الغريب، وعن شاجال
الرسام الطائر ...» .

هكذا كانت دعوة شاجال إلى الحرية في
الشكل . غير أن الدعوة إلى الحرية امتدت إلى اللون
أيضاً . ومن تحصيل الحاصل أن يؤكد دارس
حساسية الرسامين للألوان .

يقول شاجال عن اللون: « يجب أن يكون اللون
مهماً لدرجة تجعلك تحس أنك تسير فوق سجادة وثيرة» .
ثم تتحقق تلك المزاوجة السعيدة بين اللون والشكل .
ويتجلى الموزايكو في لوحات شاجال وتصميماته
داخل الكنائس وترميته لتوافد أوروبا ، الملونة
الزجاج ، وكانت الحرب العالمية قد دمرتها . وهو
يدرك على الفور — شأنه شأن كل فنان تشكيلي
أصيل — العلاقات التشكيلية اللونية بين الأشياء التي
نصادفها في حياتنا العادية . إنه (حبيس) رؤية
الفنان ، تلك الرؤية التي لا تصادف شيئاً إلا ورأته
داخل إطار فني ، وكأنه عمل خلاق ، أو مشروع
عمل خلاق . فقد تصادف يوماً أن أطل من
ارتفاع شاهق ، على سقوف مجموعة هائلة من
السيارات وقد استقرت في الشارع تحت عينه ،
فأذهله التركيب التشكيلي الرائع لسقوف السيارات
الملونة المصقولة ، واعتبرها « موزايكو » . ووصف
هذه اللوحة الواقعية بأنها « شاجال جداً »
Très Chagall وتمنى لو رسمها في التو واللحظة .

وهو يحيا الآن ، بالفعل ، وسط لوحة واقعية
من الألوان الفاقعة في الريفيرا الفرنسية . فالطبيعة
تأخذ — حول بيته ومرسمه — ألواناً براقاً وكأنها من

الزيت . الصخور تلتصع بالذهب ، والورود فاقعة ،
والعشب أكثر اخضراراً من الخضرة . وإيمانه
بندور اللون وحبسه له ، هما اللذان جعلاه
يتردد — خلال الحرب — في السفر إلى أمريكا
إيثاراً للنجاة . فقد أراد أولاً أن يعرف ما إذا كان
في نيويورك أبقار . وأكد له الناصح أن نيويورك
ليس بها أبقار فقط وإنما ماعز أيضاً . فما كان من
شاجال إلا أن سأل : وأشجار ؟ وحشيش أخضر ؟
وعندما تأكد من وجود هذا كله أحس بارتياح .
وشاجال رسام يدرك طبيعة الألوان ويعترف بجرأتها ،
من أجل هذا قال « ربما كان فني متوحشاً ... »
متوهجاً ، روحاً زرقاء تلتصع فوق لوحاتي .
أما بيكاسو فقال عنه لعشيقتة فرانسوا جيلو التي
يشغل كتابها بال العلم اليوم : « عندما يموت ماتى سيفى
شاجال الرسام الوحيد الذي يفهم ما هو اللون حقاً » .

رسوم للكتب

نشأ شاجال في بيئة دينية ، واكتحلت عيناه ،
دائماً ، بمراى الأيقونات والكنائس ورجال الدين ،
في مسقط رأسه . لم يكن غريباً إذن أن يظهر في
معظم لوحاته معبد أو كنيسة ، وكأنه جزء لا يتجزأ
من اللوحة ، أيا كان موضوعها . لم يكن غريباً ،
أيضاً ، أن يكلف مارك شاجال برسم لوحات
لتزيين الإنجيل ، وأن تبلغ هذه اللوحات من الدقة
والجمال أنها لا تنشر كرسوم مصاحب وإنما تنشر ،
مجتمعة ومستقلة ، في كتاب . عندما كلفوه بهذه
المهمة طلب منهم أن يزور — أولاً — الأرض المقدسة
(فلسطين) . هذا شأنه في كل ما يلزمه . فقد

لا أنعلم إلا بالغريزة

ولد شاجال عام ١٨٨٧ . فهو الآن كهل قارب الثمانين . لكنه لا يحس ذلك فهو يقول : « رغم شعري الرمادي إلا أني كثيراً ما أحس بأنى أصغر بكثير من سنى الحقيقة » . ورغم سنه يهب حياته كلها للعمل — والعمل هنا هو الفن — ولا يعتبر هذا ضرباً من الجهد الشاق الذى يستلزم إجازة ، يستلزم راحة بين الحين والحين . « لا آخذ إجازات ، تماماً مثلاً لا تأخذ الأرض أية إجازات . إن الأرض تدور أبداً ، ونحن بدورنا ندور أبداً — حتى فى موتنا . والأرض لا تنام أبداً . إنها تدور معنا » . لا غرابة إذن فى أن يتلاحق إنتاج شاجال الذى تخطى السبعين . لا غرابة فى أن يقترب إيقاع دورانه من إيقاع دوران الأرض .

ولقد أصبح فنه اليوم « رائجاً » بكل ما تحمل هذه الكلمات من نور ، وظلال . وأصبح شاجال يصافح الناس فى شكل صور فى كتب ، أو زخارف فى معبد ، أو مناظر على خشبة المسرح (كلف يرسم لوحات كثيرة للباليه) . ولقد بلغ من رواج فنه ، ومعرفة الناس به ، أن الفتيات العاملات فى فرنسا يعرفنه على الفور قائلات إنه الرسام « الذى يرسم الأبقار التى تطير » .

إن فن شاجال فن متفرد ، دعوة حارة إلى الحرية . . علم صاحبها نفسه بنفسه لأنه لا يريد أن يكون تابعاً ، ولا يريد أن يتعلم على يد « مدرسة » وفى هذا يقول : « الحقيقة أننى لا أستطيع أن أنعلم ، أو أنه من المستحيل أن يعلمنى أحد . . أنا لا أنعلم شيئاً إلا بالغريزة . . أما النظرية الأكاديمية فلا تستهوينى » .

محمد عبدالله الشافعى

ذهب يوماً إلى هولندا ليدرس زمهرانت ، وإلى أسبانيا ليدرس آل جريكو ، وإلى إيطاليا لى يدرس أوائل عصر النهضة .

والواقع أنه لم يزر من أجل الإنجيل — فلسطين وحدها ، وإنما زار مصر ، وسورية (فى الفترة ١٩٣١ — ١٩٣٧) وزار أيضاً بولندا . كل هذا بحثاً عن أفكار للصور التى سيزين بها « العهد القديم » الذى بدأ رسمه عام ١٩٣١ . كذلك كلف باعداد رسوم لكتاب جوجول « أرواح ميتة » ولـ « شرافات » لافونتين . وعندما يرسم شاجال هذا النوع من اللوحات المصاحبة فان رسومه تعبر عن « روح » الموضوع ، لا عن « نصه الحرفى » . لأنها ، هذه المرة ، رسوم غير ملونة ، رسوم بالأبيض والأسود فقط . فبها من مهمة غريبة يكلف بها عاشق الألوان . لقد أدرك من كلفوه بالمهمة أنه لا يعيش إلا بالألوان ، غير أن رجال الطباعة عجزوا عن نقل ألوانه بأمانة ، فما كان منه إلا أن روض نفسه على الرسوم السوداء . واستطاع هنا أن يحقق المعجزة . يقول ليونيلو فتورى : « ليس هناك فارق — فى الأسلوب أو الطابع — بين لوحاته الملونة ورسومه السوداء فى الكتب . . إن الخطوط السوداء والبيضاء فى رسومه الأخيرة تحتضن كل ألوان المنشور » .

وربما كانت أضخم مهمة كلف بها هى المهمة التى كلفه بها وزير الثقافة الفرنسى أندريه مالرو ، الذى طلب منه أن يعيد رسم سقف أوبرا باريس : وشغل شاجال ١١٥٣ قدماً مربعة براقصى الباليه ، والطيور الغريبة . وبعد أن انتهى من هذا العمل الشاق — الذى استغرق عاماً كاملاً — أهدها لفرنسا .

آخر أعمال كوكتو



كان كوكتو قبل وفاته بأربعة أيام يعمل في بيته القابع في غابة فونتانيلو بميلان لافوريه . . يعمل ليضيف إلى أعماله الخالدة ما يؤكد هذا الخلود ويدعمه .

وكوكتو كان يهوى كل شيء جديد وصارخ لذلك جاءت كل أعماله جديدة وصارخة . . وآخر صيحاته كانت النهاية . . كانت إعداد ديكور الجدران معامل الأدوية التي يملكها الكونت أوجو رافيزو بشمال ميلانو . وقد روعى في تصميمها إمكان تنفيذها بالبرونز ، والألومنيوم .

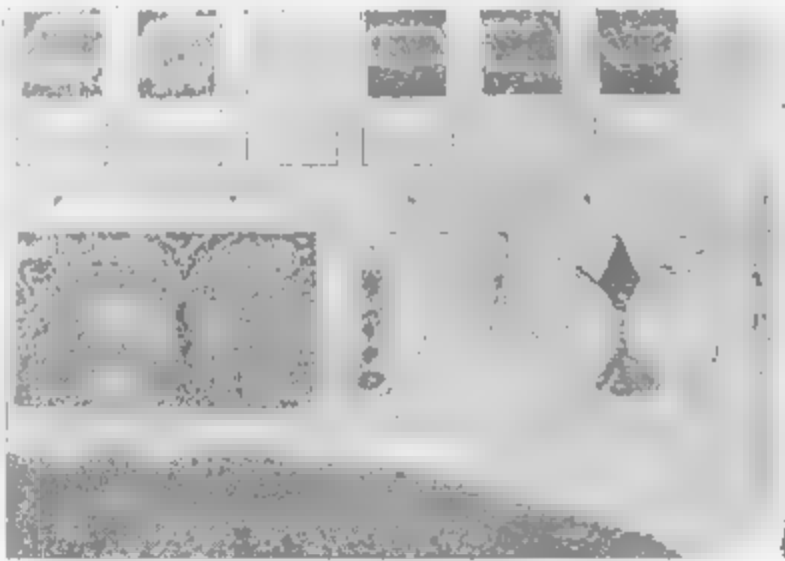
ونجد أن رسوم الواجهة مختلفة تماماً عن الرسوم الداخلية بحيث غلب على رسوم الواجهة الطابع الممارى حتى يتمشى وروح الممار الخاص بالمدينة، لذلك بدت صامته ساكنة لا حركة فيها على عكس الرسوم الداخلية التي كادت تدب الحياة فيها، والتي عبرت عن طبيعة المكان برموز مختلفة صدرت جميعها عن الرمز الأساسي وهو رمز الطب المكون من عصا شجرة الزيتون يعلوها جناحان ويلتف حولها ثعبانان ، ذلك الرمز الذي يعنى الصحة والسلام .

وهكذا استطاعت عبقرية كوكتو وحساسيته البالغة أن تجعل من موضوع علمي جاف مادة فنية رائعة .

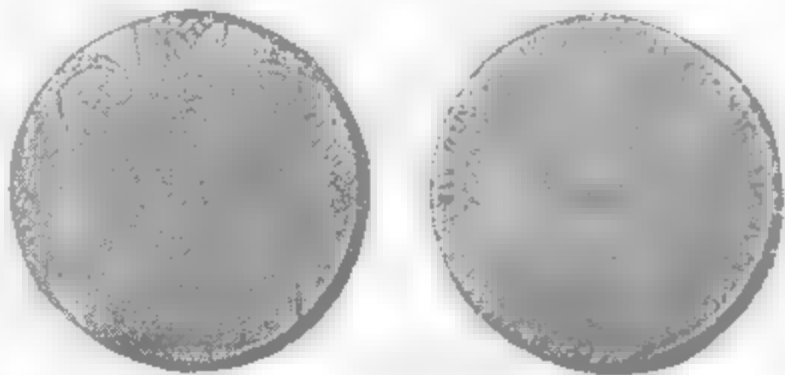
وتقديراً لفن كوكتو ومساهمته في هذا العمل الجديد من نوعه سكنت ميدالية ذهبية بمناسبة افتتاح المعامل منقوش عليها اسمه ورسوم له . وبعد أن استقر الرأي على اختيار ١٥ رسماً من بين الرسوم العديدة التي صممها كوكتو لهذا الغرض عهد بها إلى المصور إدوار ديرمي ليكمل عمل من كان له أباً بالتبني وأستاذاً بالروح .



تفصيلات من الديكور



منظور جزئي لديكور الجدران



ظهر

و

وجه

الميدانية التذكارية



أمين النخولى.. حبل من حبال الراى

إبراهيم الأبيارى

الناس فى الحياة الفكرية بين مُستمل ومُمل وأغنى بالأول من يلقن من واقع الأمور ثم يؤدى ما لقن ، وهذا الأداء لن تستوى صورته وأقداره إلا إذا استوت اللقانة فى الناس واستوت قدراتهم على الأداء ، ثم استوت بعد ذلك طبائعهم المشكلة ، فثمة فهم للأشياء والناس فيه مختلفون ، وثمة تقارب فى القدرات الحسية والمعنوية التى بها يؤدون ، وعة طبيعة نفسية تنفث من أحاسيسها فيما يصدر عنها فتشكله بما أحست .

وثانى الناس الذى أريده ، والذى أردت له كلمة الممل : يخالف المستمل فى كونه يملك بين اللقانة والأداء قوة ثالثة هى مانسميه بالفاحصة يزن بها ما ينتهى إليه لقانة" فيأخذ منه ويترك وما استقر له أدائه ، وكالم تستو صور الأداء هناك مع الاستملاء لا تستوى هنا مع الاملاء . وما وجدناه

● عاش أمين النخولى أكثر حياته يمل ، والتف من حوله أبناء جلدته إلى برأيه ، وكان منهم الأمناء الذين عاشوا ولا يزالون يعيشون فى ظل رأيه .

● كان يرى أن ثمة حاجة ماسة ملحة إلى تجديد تطورى يفهم به الإسلام الذى يقرر لنفسه الخلود والبقاء مما فهماً حياً .

مختلف هناك يختلف هنا مع اختلاف آخر في القوة الفاحصة التي إليها آخر الأمر الحكم على قدر ما يؤدي .

والحياة بالغة بالاثنتين ، أعنى بالمستمل والممل وهي مع المستمل قارة وادعة غير أنها مع الممل صاحبة متطورة نائرة . والحياة التي لا تتسع صفحاتها للاداء غير المستمل من المستملين تتسع صفحاتها لاداء المملين على حاله ، وهذا لعجزها على مر العصور عن أن تقول فيه كلمة أخيرة نفيًا أو إثباتًا ، لهذا عاش أداء الممل حيا يناقش مع الزمن ويعرض مع الحقب والناس معه بين مصوب ومخطئ .

وشغل الحياة الفكرية بهذا الاداء العمل دليل على أن حياتها به ونموها رهن بوجوده ، وهو منها بمثابة الروح كما كان أداء المستمل منها بمثابة الجسد . من أجل هذا كان شغل الناس برجال الرأي ، قد يختلفون في أمرهم ، وقد يخرج بهم هذا الاختلاف إلى الكثير مما قد يؤدي الرأي ويهيء إليه .

وهذه الكفاية التي توجب للممل والتي عبرنا عنها بالقوة الفاحصة لا توجب وحدها بل نجد معها قوى مساندة من احتمال وصبر وعزم وتضحية وحفاظ . وقل أن ينزل رأي إلى الحياة إلا وله من هذه القوى وأشباهاها عدة وسلاح ، والحياة الفكرية لهؤلاء الرائيين أفسح صدرًا وإن بدت ضيقته ، وحسبك دليلًا على هذا تخليدها لصفحات كثير ممن خرجت عليهم ولم تستجب لرأيهم ، وهذا الإفراح من طبيعة الحياة الفكرية لأنها — كما قلت لك — لا تملك الكلمة الأخيرة في رأي ، فما حكمت فيه ضمته إلى حصيلتها وكان جزءًا منها ، وما لم تملك أن تحكم فيه أجنثته ، وهو إما أن ينبض فيعيش ، وإما أن يجمد فيغيب .

لهذا تعيش الحياة الفكرية على الإجلال للرأي إن كتب لهم التوفيق فيما يستنبطون وكانوا على مبلغ من الوعي الكامل والإدراك المحيط ونفاذ في البصيرة وسداد في الرأي ، كما تعيش مشغولة بمن تراهم على غير ما تسيع وترضي .

ولقد عاش بيننا أمين الخولي رجلًا من رجال الأداء الممل ، وأعني رجلًا من رجال الرأي . وكان من وهب منذ نشأته قوة فاحصة ، فبدأ أن يلقن حتى بدأ أن يفحص ، وما أدى إلا عن فحص واستقراء . كان هذا شأنه وهو طالب بمدرسة القضاء الشرعي ، ما قبل رأيًا استملاءً ، لهذا أكد (بالبدال المشددة) مدرسية وعنى (بالنون المشددة) زملاءه ، وحين استوى له أن يعود إلى مدرسة القضاء الشرعي مدرساً للثقافة الإسلامية ، وحين انتقل إلى كلية الآداب بجامعة القاهرة ليمضي في هذا الدرس عاش أكثر حياته يمل ، والتف من حوله أبناء جلدته إليه برأيه ، وكان منهم الأمناء الذين عاشوا ولا يزالون يعيشون في ظل رأيه .

وفي الميدان الذي دخله أمين الخولي تلميذاً وتقلب فيه مدرساً فأستاذًا ، كان رأيه وكان إملأؤه ، وهذا الميدان كانت حدوده الأزهر ومدرسة القضاء الشرعي وكلية الآداب ، بالأزهر أخذ حظاً من علوم الدين واللغة ، وبمدرسة القضاء الشرعي تمكن من علوم الدين ، ثم كانت له جولة في الخارج أفسحت له أن ينظر فيها حصل هنا وهناك نظرة جديدة . وحين عاد إلى مدرسة القضاء الشرعي مدرساً أخذ يعلم ما تعلم فأضاف إلى تحصيله مزيداً ، وحين انتقل بعدها إلى كلية الآداب وصل ما بدأه في مدرسة القضاء الشرعي وأخذ في غيره مما يتصل بدراسته الأولى اللغوية والأدبية ، فإذا هو يجي كل ما تعلم ، وإذا الفرصة تتيح له أن يبدى رأيه في هذا كله ، وأن

يقول في العلوم الدينية والأدبية والبلاغية والنحوية ،
وإذا له في كل هذا رأى ، وكم من رجال
مروا معه في هذه السبيل منذ أن وضعوا أرجلهم
معه على أوطا غير أنهم مضوا مستملين ولم يمضوا
مملين .

لقد كان يرى أن ثمة حاجة ماسة ملحة إل
تجديد تطوري يفهم به الإسلام الذي يقرر لنفسه
الخلود والبقاء ممأ فهماً حياً ، ويتخلص من كل
ما يمرض هذا البقاء للخطر . (المجددون في الإسلام
١ : ١١) .

وكان يرى أن درس الأدب وتاريخه يجب أن
يكون على منهج تصححه الخبرة بالحياة والنفس
والجماعة ويمثل التقدم الإنساني والرقى العقلى ، وكان
يضمن هذا في هذه الأهداف :

١ - ألا يكون الفن ارتزاقاً وضيعاً ولا تكسباً
متجرأً يخدم الشهوات والأهواء ويحمي الأصنام
والأوهام ، وأن يكون الفن نشاطاً وجدانياً سامياً
يسعد الفرد والأمة إذ يفى بحاجتها ويحقق في الحياة
الكريمة غايتها كسائر ألوان نشاطها .

٢ - ألا يكون الفن نسياناً للذاتية وإهداراً
للشخصية يحول في الأرجاء يزجم بالظن ويحدس
بالوهم ، وأن يكون الفن في مصر من مصر ولمصر ، فهو في
كل إقليم طابع شخصيه وصورة نفسيه ، وهو
في الأقاليم المتراشجة ذو طابع عام وراءه خصائص
خاصة .

٣ - ألا يكون الرأى الفنى العام توجيه مسيطر ،
ولا احتكار متجر ، ولا تهوئش مفضل ، ولا وضع
يد ، ولا مضى زمن ، وأن يكون الرأى الفنى
العام دقيقاً متجدداً ، يستعصى على الاستهواء فيذهب
الزبد جفاء ويخلد المحيد على الأرض .

٤ - ألا يكون درس الأدب وتاريخه تناولا
سطحياً وترديداً تقليدياً لما لا يساير تقدم الإنسانية
بالحياة والنفس والجماعة ويمثل التقدم الانساني
والرقى العقلى . (فن القول - المقدمة) .

وكان بعد هذا له رأى في النحو وتجديده ،
وله رأى في البلاغة وتجديدها ، وله رأى في التفسير
وتجديده .

ضمن آراءه هذه كلها كتباً له مختلفة منها :

١ - مناهج تجديد : في النحو ، والبلاغة ،
والتفسير ، والأدب .

٢ - مشكلات حياتنا اللغوية .

٣ - في الأدب المصرى ، فكرة ومنهج .

٤ - فن القول .

وكان أمين الخولى في هذه الكتب وغيرها مما
هو له ، من الرائين ما في ذلك شك ، وما أحب
أن أناقش آراءه ، رأياً رأياً ، ولكنى أجزئء هنا
بهذا الاجمال الذى يلقي ضوءاً عليها . وما أحب أن
أقول إن الرجل كان مع الحق كله حين قاده
التفكير في التجديد البلاغى إلى أن يطالب بمحو
صفحات من القواعد بأدلتها الثابتة ليتركها بيضاء
لا كلمة فيها ترسم الطريق للمتكلمين وتعصمهم من
زلل القول ، وإنه لم يكن مع الحق كله حين رأى
مثل هذا الرأى في النحو واللغة .

ولست ممن يأبى على هذه الفنون - أعنى
البلاغة والنحو واللغة - تجديداً بل أنا ممن يحرصون
عليه ، ولكن ما أخالف فيه أستاذى المرحوم
أمين الخولى هو أنى لا أقضى على الفن لأخلق
غيره ، وقد لا يُخلَق ، ولكنى أفسح للفن أن
يضيف إليه على مسنن التدرج والتطور .

وما خالفت أمين الخولى وحدى ، بل خالقه
مضى آخرون في بعض ما رأى ، وما كنا مع هذا
الخلاف إلا مع من يكبرونه ويجلونه ويرون أنه من
زعماء التجديد في العصر الحديث .

فلقد آمن أمين بعالمية الاسلام وخلوده ،
وكان في ظل هذا الايمان حريصاً على أن يتبصر
الناس مبادئه الحققة ، وأن يكونوا إلى علمهم بهذا
كله عاملين بهذا كله .

ولقد عاش هذه الفكرة مناخلاً ، تحبها منه حين يجادل وتحبها منه حين يكتب . وتكاد الكثرة من مؤلفاته التي بلغت سبعة عشر كتاباً تفيض بذلك .
وانك لتقرأ له الكثير من هذا في كتابه (المجددون في الاسلام) ، كما تقرأ له في دائرة المعارف الاسلامية المترجمة إلى العربية تعقيبات على المستشرقين الذين كتبوا في موضوعات تنصل بالإسلام والمسلمين ، وهي تعقيبات نذكر على بصره الدقيق بمسائل دينه وفهمه العميق لروحه .
وكم من مسائل من هذا كانت تعرض فلم يكن لها غير أمين يتولاها .

كان صاحب رأى منذ ملك أن يرى ، وكان ذا حفاظ لرأيه حين يدين به . شهدت مدرسة القضاء الشرعي له من ذلك شيئاً طالباً ومدرساً ، وكان ملحوظاً حياته بها .

وشهدت له كلية الآداب بجامعة القاهرة من ذلك شيئاً حين كان أستاذاً يجمع حوله أبناءه على

الرأى ، فاذا هؤلاء الأبناء يعيشون باسم الأمانة تولى بينهم رابطة فكرية ذات أهداف ومقاصد .
وشهدت له دار الكتب المصرية من ذلك شيئاً حين كان مستشاراً لها فجاهد في أن يجمع ماتفرق من تراثنا المخطوط في مكاتب أوروبا ليضمن للتحقيق وسائله السليمة .

وشهدت له الادارة العامة للثقافة بوزارة التربية والتعليم من ذلك شيئاً حين كان مديراً لها فبعث الثقة في نفوس العاملين وجعل كلا منهم مسئولاً بمضى ما هو قائم به دون الرجوع إليه إلا فيما يشكل .

وشهد له المجمع من ذلك شيئاً حين كان عضواً به فناقش المشكلات التي تنصل باللغة في جرأة وصراحة .

ثم لقد كان أمين نعم الرجل خلقاً ينصف من نفسه قبل أن ينصفها من الناس .

ابراهيم الابيارى

إديث بياف . . أو عجلة الحظ :

إن الكتابة الخاصة بالنفس أو بالذات والتي تصدر عن الكاتب نفسه غالباً ما تقدم لنا الوجه المضي فقط ، وهذا لسوء الحظ هو الحال مع الترجمة الخاصة بإديث بياف المطربة الفرنسية المشهورة التي توفى بسببها الشاعر المشهور جان كوكتو . والتي كانت حدثاً فريداً في دنيا الفن أو « عصفورة الشوارع » كما سماها أمير الشعراء .

والترجمة التي صدرت لإديث بياف بعنوان « عجلة الحظ » The Wheel of Fortune عبارة عن الأحاديث المسلسلة التي نشرت لها في الصحف ، وعلى الرغم من أن الترجمة ملوذة بالحياة والتدفق إلا أنها لا تعطينا قصة إديث بياف كاملة ، وهذا ما أشار إليه المترجم في مقدمة الترجمة . ومع ذلك فإن الرؤيا التي اختارتها بياف لتروي منها بعض

شاقة بما ترك أثراً عميقاً وجارحاً صلب أغانيها وأناشيدها وأيضاً على بنائها السيكولوجي . ولم تشعر بياف طيلة حياتها بالأطمئنان ، وإنما كانت تشعر بحرمان عاطفي كبير ظهر واضحاً في كرمها الزائد ومقدرتها الفائقة على الحب . . حب كل الناس وكل الأصدقاء حتى شوارع باريس .

ولسوء الحظ يعتبر كتاب « عجلة الحظ » ترجمة غير كاملة لحياة إديث بياف . وكانت بياف تقاسي بمرارة طوال السنوات الخمس الأخيرة في حياتها كانت تقاسي ألواناً شتى من الأمراض . ولقد كتبت ترجمة أخرى عن حياتها قبيل وفاتها . . هذه الترجمة تعتبر أفضل موضوعية ولكنها أشد من الأولى قوة وتأثيراً ولا بد أن يطلع عليها كل من يريد أن يعرف صورة كاملة عن حياة إديث بياف .

جوانب من حياتها ، هذه الجوانب بالرغم من عدم كمالها وتكاملها تملأ صورة واضحة المعالم عن حياتها المثقلة وشخصيتها الفريدة . فلقد رجعت بياف بذاكرتها إلى الوراء لتسترجع معالم حياتها بحدوث وقع لها هنا وشخصية أثرت فيها هناك ومواقف حققت لها الثروة والنجاح . فهي تحكي عن جدتها التي أمضت معها طفولتها وكانت تدير حانة في إحدى الضواحي ، وتحكي أيضاً عن مقاومتها المضنية للجهور والمفكرات وشبهه الرجال . وفي حياتها وصف طريف للطريقة التي اكتشفت بها وهي تفتي . . كانت في الثرين من عمرها ، وضايقتها المستمعون الأثرياء لدى أول ظهورها ولكن موديس شيخاليه الذي كان حاضراً بمحض الصدفة أسرع لإتقاذها وقدم لها الكثير من ألوان التشجيع . ولقد كانت حياتها

الرواية

نجيب محفوظ

سأل نجيب محفوظ الدكتور طه حسين في الندوة التليفزيونية التي عقدت في بيت الأخير عن رأيه في الرواية الفلسفية ، فأجاب العبد بأنها ثمرة . وفي رأي أن السؤال والجواب معاً هما الثمرة !

فلئن كان نجيب محفوظ يقصد بالرواية الفلسفية ذلك اللون من الأدب المشحون بالآراء والمعلوم بالافتكار أو الذي يحتضن موقفاً ويبنى قضية ، وهو اللون الشائع في كتابات النصف الثاني من هذا القرن . . . فها هنا يكون السؤال . لأن الرواية الفلسفية تكاد ترادف في معناها الرواية العظيمة على اعتبار أن كل كاتب عظيم له بالضرورة فلسفة أو نظرية فلسفية للإنسان والكون والله وعلاقة كل بلاتين الآخرين . . . ولا تخلو روايات دوستويفسكي وفوكتر وكافكا وبروست وثوراس مان وأمثالهم من الفلسفة بهذا المعنى . أما إذا كانت الرواية الفلسفية معنى آخر . أعني إذا اتخذت الرواية من قضايا الفلسفة الخالصة موضوعاً لها ، فهذا ليس رواية فلسفية ولا حتى رواية أدبية وإنما هي في هذه الحالة رواية تعليمية تتخذ من العرض الروائي وسيلة لإيضاح الشرح الفكرة الفلسفية كما فعل ابن طفيل في قصته المشهورة « حي بن يقظان » .

هذان هما وجه العملة في حالة سؤال عن رواية فلسفية ، أما إذا كان كاتبنا الروائي الكبير يقصد بالرواية الفلسفية ذلك اللون من الروايات الذي اصطلحت الصحافة الغربية بتسميته بالرواية الجديدة والذي يمثل في كتابات آلان جرييه ولانثال ساروت وروبير بياجييه ، فها هنا أيضاً يكون السؤال . لأن هؤلاء وأمثالهم ليسوا أسلافنا ولا حتى يكتبون رواية شائعة . ولا هم يعد كتاب عظيم حتى تكون لهم نظرة شاملة للكون والحياة . قصصهم أنهم يكتبون إلى عصرنا . ولما كان عصرنا هو عصر الفكر أو العصر الذي يغلب عليه الطابع الفكري ندر أن نجد أديباً أو شاعراً ، فناناً أو مصوراً دون أن يصدر في إنتاجه عن بطننة فكرية أو وراء فكرى . . . وربما كان موت سومرست موم هو الحد الفاصل بين جيلين . . . جيل الأدب فيه للمات أو لكاتبه أعني أن الأدب فيه تصوير أو تعبير . . . تصوير للداخل أو تعبير عن الخارج . . . وجيل الأدب فيه لمضمونه أو عصره . . . أعني أن الأدب فيه تعبير أو تفكير . . . تعبير لواقع عصر أو تفكير في إمكان تغييره . ومن هنا لم يكن الأدب الجديد جديداً في مضمونه فحسب كـ هو الحال عند سارتر وكافكا وأندريه مالرو . وإنما هو جديد في شكله ومضمونه معاً ، بل وجديد أيضاً في الطريقة التي ينبغي أن ننظر بها إليه . لأنه إذا كان الفن التقليدي يقوم على نظرية المحاكاة فالفن الجديد يقوم على نظرية التواريف . فالفنون الجديدة لا يقدم ما يشبه الواقع ويحاكيه ولكنه يقدم ما يعادل الواقع ويوازيه . ومن هنا لم تكن المطابقة أو المحاكاة هي المعنى ، بل أصبح الخلق نفسه أو الابتكار هو المعنى . وهكذا من فوق هذه القاعدة الاستطائيقية الجديدة انصرفت توجهات الجديدة في السبيل عند رينيه جودارد ، وفي السرح عند بيكيت ويونسكو ، وفي الرواية عند جرييه وبياجييه ، وفي الشعر عند أوودن وكينجز .

ففي أية خانة من هذه الخانات إذن تقع « ثمرة » نجيب محفوظ ؟
الواقع أن كاتبنا الكبير في روايته الأخيرة « بعيد كثر » عن طبيعة أسلوبه في « وصف » ولا عن واقعية اختياره للموضوع ، بل ولا عن طريقته التقليدية في سرد أحداث الروائي . فهنا جماعة من المثقفين مع اختلاف في نوعية الثقافة . مدير حسابات ، ناقد فني ، مثل سيناتي ، أديب ، محام ، موظف ، مترجمة ، صحفية ، ربة بيت ، طالبة بكلية . . . يجتمعون كل ليلة في عوامة على النيل يمارسون حريتهم الكاملة في القول والقول . في التحدث والتحدث . في المدرسة والجامعة التي لا تخلو من حكمة في بعض الأحيان . إنهم يصرخون من جواهر : « يا أي شيء ، فعل جيد فقد ضحكنا الآن شيء . . . ويحدث هم هذا الشيء . يقومون برحلة ليلية مجنونة في سيارة فيدمون رجلاً في الطريق ويهربون . . . وأمام جريمة القتل وفعل الخروب . . . أنهم أن يشدوا بعدم أو يسبقوا عن أحدث نعتت جريمة ويحدث ضحك . في أن يبرى أنيس زكي الموظف الفاضل والمثقف المثالي لدى فلل طوال الرواية صامت مسكوناً فحده في نهاية ليقين ويصمم على أن « يجرب قول ما يجب قوله » ولكنه سرعان ما يعود إلى مسطله . وعلى غرائزه الحيوانية في يد . . . ومبادئه المثالية في اليد الأخرى يسقط التعلل وتحموت الكلمة وتنتهي الرواية . وهكذا نجد أن المونولوج الداخلي وأسلوب التداخي الحر المستند أصلاً من قصة تيار الشعور أو مجرى الوعي كان شيئاً دخلاً على بنية الرواية . غير متجانس مع طبيعة الحدث . فإذا أضفنا إلى ذلك أن هذه الشخصيات ليست حقاً شخصيات عميقة تتخذ من حيث فلسفة في الحياة ، بقدر ما هي شخصيات أقرب إلى المحبون والاضلال أو القوضى والامتياز ، لا يختلف تسميهم الوقت في إحدى العوالم عن تسميهم غيرهم الوقت في أحد التواهي أو الغاي أو الحفلات ، رأينا أن الرواية لم تكن ثمرة فوق النيل وإنما هي ثمرة فوق الورق !



لقاء كل شهر

جراهام جرين

يهاجم
الإذاعة
والتلفزيون

أدلى جراهام جرين بهذا الحديث إلى الصحفي ج. و. لامبرت لدى صحيفة التايمز قبل رحيله إلى فرنسا ، وفيه يكشف الكاتب عن جوانب من حياته الأدبية وبعض نظراته في النقد :

« إنني في الحقيقة مزيج اليوم الرحيل إلى فرنسا حيث أنوى الإقامة هناك . وما بي من رغبة في الاعتذار عن جنوحى إلى الميوش خارج البلاد ، فلت في الحق بالنادم على ما فعلت ، لما أكثر الأسباب والدوافع التي تحتمل برجل في مثل مكانتي إلى أن يتطلع للحياة في رحاب قطر آخر . ولقد درجت على أية حال منذ زمن غير قريب على ألا أطيل إقامتي بانجلترا إلى أكثر من أربعة أشهر من كل عام . فضلا عن أنني إثر زيارتي لموسكو سنة ١٩٦٠ أصبت بالتهاب رئوى حاد ما فتئت أزماته تعالوني كل شتاء حتى نصحني طبيبي الخاص بتجنب الطقس الرطب الذي يخيم على ساء لندن » .

« أما ما حفزني إلى أن أطرق باب التأليف والكتابة فهو ما قرأت للروائية مارجورى يوفن ، فكان أن جمعت أطراف مسرحية لم يقدر لها أن تستكمل أو يكتب لها الظهور ، كما نظمت كذلك طائفة من الأشعار » .

« كما ظهرت في الآونة الأخيرة وجوه جديدة للكسب مثل بيع حقوق إخراج روايات في أشرطة سينمائية أو نشرها في طبعات شعبية على خلاف ما كانت عليه الحال في الماضي . وهناك فريق من الناس ، فيما أعلم ، اعترته الدهشة وتولاه العجب عندما يبت مخطوطة مسرحية الأخيرة بعنوان « تحت اقفال » قبل أن يتم إخراجها . وما وجه العجب في ذلك ؟ فقد كانت هناك سوق رائجة للمخطوطات فابتلت الفرصة وابتعت مخطوطتي !

« ولكني مشفق بطبيعة الحال على كل من كان يمنيهم الأمر ، فلشد ما أثارت كل الملاحظات التي أحاطت هذه المسرحية دواهي الشجن والأسى في نفسي . وقد كنت أود صادقاً أن تتبع هذه المسرحية نمط المسرحيات الهزلية الساخرة أو « الفارس » . وهذا هو « فيما يخيل لي » حين ما قصدت إليه أولاً وقبل كل شيء » .

على أن تحمل المسرحية بين ثناياها فكرة هجر الإنسان للنام حيال جيروت الطبيعة . ولم يكن مقصدي هو ما تمخضت عنه هذه التجربة المسرحية في واقع الأمر ، فقد بدت مسرحية جوفاء ضخمة تدور حول حياة إنسان يسمى في طلب الله .

وأنتى بذلك شخصية رالف ريتشاردسون
اللى أردته نحاتاً خاملاً غفلاً من كل
موهبة أو فن شأنه فى ذلك شأن الرسام
بنيامين روبيرت هايدن ، على أن يكونا
صنوين فى كل شيء فيما عدا قدرة الأول
على أن يختم حياته بخاتمة مفاجئة . كنت
أريد أن أصوره إنساناً يدفعه شيطانه فى
سخرية شديدة إلى أن يواصل ممارسة فنه
دون أن يكون له فى ذلك سنة من حلق
أو موهبة .

« ومع كل ذلك فقد استطعت أن
أستمد من العمل بالمرح كثيرًا من المتعة
والترجيع . وربما لا تعلم أنتى وضعت
مسرحتى الأولى ، أو قل إنى هممت
بتأليفها ولم أجاز السبعة عشر ربيعاً ،
بيد أنى لم أعد إلى هذه المحاولات فى التأليف
المسرحى حتى كان تأليفى لمسرحية
« حجرة المعيشة » . كما أنى قد شغلت
ردياً من الزمن ، فى غضون ثلاثينيات
هذا القرن ، بالنقد المسرحى . ولكن
سرعان ما ضقت بهذا العمل . فإذا كان
يحسن بالمرء أن يكون مستجماً لحواشه
النقدية وهو يشاهد مسرحية من المسرحيات ،
إلا أن إحساسه بأنه مكلف بالكتابة عنها ،
ما يحجره بالنال إلى محاولة صوغ العبارات
التي سيستخدمها فى نقده ، كفيل بأن
يفسد عليه تلوته للمسرحية واستمتاعه بها .
« وفى اعتقادى أنتى قفلت راجعاً

إلى رحاب المسرح » سالكاً إليه طريق
الأشرطة السينمائية ذات الخير العميم
والربيع الوفير كما تعلم . كما أنتى وجدت
متعة كبيرة فى اللعب بألفاظ الحوار
ومعالجته على وجوه شتى . ولكن سرعان
ما استبان لى أن هذا العمل إنما ينطوى على
أبشع مظاهر الاستعباد وأرذل آيات
الاسترقاق . وجرتى ذلك إلى اعتبار العمل
فى المسرح فرصة نادرة تتيح لى استعادة
مضائق وقرق بعد أن شعرت بأننى قد
استنفدت أغراضى فى الكتابة جميعها .

« والواقع أنى لا أغشى المسرح
كثيراً ، ولست أعزو ذلك إلى ما يتعلل
به المثقفون عادة من معاذير كقولهم مثلاً

إنهم يحسون بما يشبه الحجل من الانضمام
إلى زمرة المشاهدين سواء بسواء . وإنى
لأرحب دائماً بمشاركة غيرى فى قهقهات
تهتز لها البطون . غير أن ذلك ليس هو
كل ما فى الأمر بالنسبة لى . فإضيق به
أن أرتبط بموعد محدد وأضطر للبحث عن
يصحبنى إلى المسرح ، وأتولى حجز
المقاعد . . إلى غير ذلك . فضلاً عن أننى
أعقت تلك الفواصل التي تقسم على مشاهد
المسرحية مع ما يصحبها من رثرة وهذر ،
تستأنف أحداث المسرحية من بعدها فآرة
واحدة بعد أن تكون قد فقدت الكثير من
الحماس والحرارة . وفضلاً عن ذلك فإنه
عما يشهونى جداً ذلك الطابع من السرية
والغموض الذى يحوط ذهابك إلى دار
الحياة ، قضى وسعك أن تفشاه فى أى
وقت تشاء دون تدير سابق ، فتتسلل
إلى مقعدك تحت جناح الظلام بصحبة
صديقة لك مثلاً دون أن يعلم بأمرك أحد
من الناس .

« أما عن وجوه النشاط الأخرى
التي مارستها ، فأذكر أنتى سجلت كثيراً
من الأحاديث بالإذاعة ، إلا أنتى بذلت
جهداً جهيداً فى سبيل تحاشي التلفزيون
بكل صورة ممكنة . ولا أزال عند رأيى
فى أنه ينبغي على الأديب أن يظل مجهولاً
مغموراً بقدر المستطاع . فإن أوهى
ما يهدده به التلفزيون هو أن يحمله بين
عشية وضحاها إلى نجم من نجومه اللوامع .
ألم يكن أوسبرت لانكستر هو الذى قال
« إذا كانت الإذاعة تمنح بالمرء إلى
الفساد فالتلفزيون يهبط به إلى الدرك
الأسفل » . وقد يقدر للأديب ألا يجد من
التلفزيون عطفاً أو استجابة ، وفى ذلك
الغنى له كل الغنى . لكن الواقع أنه كيفما
كان حظك من النجاح فأنت أنت هناك
تقف موقف الممثل الذى يدرك أنه محط
أنظار المشاهدين وموضع رقابتهم وأنه
ملهاة الفنانين والخبراء ونهباً لتليل
المهليلين وفقد الناقد . ولا يختلف الأمر
فى ذلك سواء كنت مهرجاً أو أردت أن
تدافع عن قضية ما وتدعو لها عن إيمان
واقناع . وقانا الله شر التلفزيون . .



فأقوم به طلباً للمتعة هو عين ما أمارسه كسباً - العيش . ولعلك تذكر قوله ماسكيلد : « الخريجة الدائمة المائلة في المعجز عن اتقان أى شيء ! » . صحيح أننى استقلت روائى الأخيرة « قضية ملهبة » بشولى : قد لا يكون فى مقدورى مستقبلاً أن أكتب قصة طويلة كاملة ، ومع ذلك فقد برغت هذه القصة الجديدة « المهرجون » إلى الوجود . وهى إن دلت على شيء ، فإنها تدل على أن الكتابة قد أصبحت عندي دريعة الكسل والبلادة ، وأننى وجدت لزماً على أن أشغل نفسى بشيء ما ، كما أحسست بالحاجة إلى البرهنة على قدرتي على مواصلة العمل .

« وكفى يؤسفنى أن أرحل عن هذا البلد . ولكنى أتطلع إلى فرنسا . . وأخشى ما أخشاه من أن أقيم نفسى وطناً آخر هناك ، ثم أجد لزماً على أن ألوذ منه بالفرار . »

شاكر إبراهيم



حتى أحيلها إلى عجينة لينة ثم أعود فأستجمع أجزائها مرة ثانية . مرة أحبها ومرة أكرهها ، ومرة آخذها معي إلى الشارع وأنا ألقى بها جانباً كى أعود فألقفها من جديد .

وهى تعتبر الفن أسعى بكثير من مجرد وسيلة للثراء . فهى لا تقبل الأسهم فى مشروع إلا إذا كان جيداً بشكل واضح ، والفيلم الجيد فى نظرها هو الذى يعرض المشاعر الصادقة التى تترك وقفاً فى نفس الإنسان . وهى تعزف عن المبتذل من القصص والأفلام وتعييب على المثالات الناشئات اعتمادهن - فى سعيهن إلى الشهرة والثروة - على غير ما يمت إلى الفن بصلة ، وهى تقول بالحرف الواحد : « ما هى الصفات التى تملكها تلك النجوم؟ هن شدييدات الجلال . . هذا أمر لا ريب فيه ، وهن أحياناً شدييدات الجرأة ؛ ولكن

عذا هو موقفى منه وكفى . فإذا كان تدبير انقذالات وكتابة التقارير لمصحف شيء ، فإن طلوعك بوجهك فى منازل الملايين شيء مخالف تمام المخالفة .

« وقد لاح أن ربح السياسة تنافستى ربحاً من الزمن . ولا ريب فى أننى برغم مشايعتى للكتاتوليكية فترة طويلة للغاية ، فقد كنت أجنح سلباً إبان ثلاثينيات هذا القرن إلى الجناح اليسارى المتطرف من حزب الوسط . ولكنى وجدت نفسى بقيام عهد ستالين غير مستطيع أن أقف هذا الموقف . فترحزمت إلى ما هو أقرب إلى الوسط . وما أن انقضى عهد ستالين حتى انقلبت ترأودنى الأحاسيس ذاتها التى كانت أحس بها وقت صباى . فأنى لا أنصوّر بحال كيف يتسنى للشرق أن يحقق ذاته إلا إذا اتخذ الشيوعية طريقاً له ، أو على الأصح من خلال نوع من التوفيق بين الشيوعية والمسيحية . »

« وعلى أية حال ، فقد كانت حياتى هى تلك التى سميت إليها وعشنا .

أنا مياخنة

ومسرحية اسمها

السيدة

لا يختلف مشاهد ولا تفقد على أن صاحبة هذا الاسم (آن مياخنة) ممثلة قديرة موهوبة فى ميدان السينما والمسرح . ليست بالمشقة الكثافة التى تعتمد فى تمثيلها على إبراز مفاصل جسد . وإنما هى نهضت بالتمثيل حتى أحالته فناً لا يكاد يرق إلىه فن آخر . لذلك قيل عنها إنها جعلت مسرح ساره برنار على عظمته وجبروته يبدو بجانبها أشبه بلعبة صغيرة من لعب الأطفال . لا تعجبها السطحية ولا السعى وراء الشهرة بالأساليب التى يستخدمها فى هذه الأيام غيرها من النجوم . وإنما هى تنصق الشخصية قبل أن تقوم بتثيلها وتمثيها فعلاً ، تحيا حياتها وتنغم أنفاسها وتحس أحاسيسها ، وربما اقترقت خطاياها وأخطأها فهى التى تقول : « إنى أبدأ أول ما أبدأ بالتمثيل بالشخصية التى سأقوم بأدائها ، أمزقها أرباً ، أسحقها سحقاً

كاملة بين أستوديوهات السينما ، وهي التي تقول « إن المسرح يتطلب فطنة وبعد نظر أكثر من السينما لأن الإنسان متى اشتبك بتروس الآلة وجب عليه أن يحضر كل ليلة إلى نفس الصالة للقيام بنفس الدور الذي يؤديه . كما لو كان موظفاً كتيبة الموظفين . . أظن أني لو كنت أملك مسرحاً خاصاً بي وحدي لما مثلت إلا كل ما سمح لي مزاجي بذلك ! » .

ولكن الفن له صحره دائماً ، وإيماءة منه للفنان الموهوب لا بد أن تستجاب في الحال !

هذا عن آراء آنا ميناى فى الفن . وأما عن آرائها فى الحياة فهى ترى أن النجاح ليس هو النفس شئ . ترغب الفنانة فى بلوغه . بل تكاد تصيح قائلة : « كلا ! إنه أحب أولاً وقبل كل شئ ! الفن ؟ نعم إنه ليلد للفنانة أن تتزوع بمواهبها تصفيق الجماهير ، ولكن كيف ينظر قلبها أين عندما تعود إلى بيتها وحيدة غير مصحوبة بقلب حبيب ! إن النجاح لا بهجة له إلا بمقدار ما يشبع فى نفوس أحبائك من عواطف وأحاسيس . . وعندما مثلت عما إذا كان للأدوار التى تمثلها تأثير على سلوكها الشخصى فأجابت إنها كثيرة . . تمتلكها العصبية عند تمثيلها لبعض الأدوار ولكنها تعود فتقول : « ولكنى لن أكون أما شبيهة بذلك الذئبة الجوعى أبداً ! فأننا أقتل أحداً فى الحب . وأعتقد أني لن أقتل فيه ! » . ومثلت عن باريس وما تراه بشأها فأجابت إنها تحبها حباً فظيعاً . تحب كل شئ فيها . هواها ولحمها وبيوتها . ثم الشجر ! ما أشد حبها للشجر . وما أهمل جمال الأشجار فى عينيها . ثم الشمس ومنظر شروقها فوق الماء !

وأخيراً مثلت عن رأيها فى الموت فسرعت تقول « قاتله الله . ما أغلظه وأقساه ، إنه نهاية يحقها الإنسان والحيوان من قديم الزمان » .

مهتر شان صابر

هذا هو كل الذى يملكن ، هذا هو كل ما لديهن ! . . انظر إلى الأفلام الإيطالية التى ظهرت فى السنوات الأخيرة تجدوا - عدا فيلمين أو ثلاثة فقط - قد كشفت عن نوايا غاية فى السوء . إنها لا تخرج عن كونها تفنن فى منظر الخلاعة ومواقف القبل . غير أن الجاهيز قد أخذت تكشفها وتعرضه عيب لأن الجاهيز تحب الأفلام الجيدة وتقدرها كل التقدير ! . .

ولا ينسب لومها على الممثلات وحدهن - لأن ما تمش به من سعة لائق فى التفكير والعمق فى الثقافة ، يجعلها تدرك مسئولية المخرجين والمنتجين عن هذا الانحطاط بمستوى الأفلام . وهي تقول فى هذا الصدد : « إن المنتجين يمد أن كسبوا ما كسبوا قد أسلموا هذا الفن إلى ميات عميق . . ولكنه سيعود إلى الظهور مع تطور الدنيا . فالدنيا دائمة التطور ! » .

لذلك عندما عرضت عليها مسرحية « الذئبة » (جيوفاى فرج) رحبت بالعودة إلى المسرح بعد غياب عنه طال عشر سنوات أو أكثر . وكان ذلك بمناسبة الاحتفال بالذكرى المئوية لوفاة ذلك الكاتب الكبير . فعادت شيرتها تتألق فى سماء الفن . ذئبة ! لا بأس . لقد كانت مجازاً فى تلك المسرحية التى تفيض بالمواطف المحمومة وبالتكالب على شهور الدنيا بنفس انظر عن كل عاطفة سليمة . فدورها دور أم تجاوزت الأربعين من عمرها تقع فى حب شاب يكاد يكون فى مثل عمر ابنتها . هذا الشرط لشد مائيتها مع أن زوجها البتة زواجا مشروعا . أم الجميع ، وأسمى عشق الأم قلب فرقت ذلك شرط لشد تلك العلاقة لائمة - إنها امرأة تتحكم فيها شهورها وأهوائها . . . كائن غموق من غريزة فحسب وهذا سميت « الذئبة » ! هى تشبى ذلك الشاب وهذا هو كل ما يهملها . وهذا رخصت أن تعطيه ابنتها زوجة له على شريطة أن تظل هى عشيقته ! . . قضت غريزة الحب على كل ما عداها من الفرائض واقتلعت جذور توبيخ الضمير من أسسها وليس أجدر من آنا ميناى عن التعبير عن هذا التكالب الجامح على المدة ، وهذه المواطف المشبوبة الشاذة .

وقد يبدو غريباً أن تعود آنا ميناى للظهور على المسرح بعد قفستها عشر سنوات



رينيه كلير

عملاق السينما المعاصرة

الحرب ، عاد إلى التجارة ، غير أنه لم يكن يميل إلى تلك المهنة عل الاطلاق ، فعمل في الصحافة ، وخاصة في ميدان النقد الفني ، وتعاون مع رينيه بيزيه Bizet الذى كان يشرف على القسم الفني بمجلة الأترانسيжан Intransigeant

وخدمه الحظ ، إذ تصادف أن كان على موعد مع ادمون روستان لإجراء حديث صحفي معه ، غير أنه وجد المؤلف المشهور قد فارق الحياة ، فنقل الخبر إلى المجلة ، فأصاب نجاحاً وسبقاً صحفياً بارزاً . وكانت نتيجة هذا النجاح أن عين بوظيفة هامة في الصحافة . ونجحت مقالاته الفنية في فتح الطريق أمامه في الأوساط السينمائية والمسرحية . وفي ذات ليلة في ديسمبر ١٩٢٠ تعرف إلى الممثل « داميا » الذى طلب إليه أن يذهب إلى استوديو جومون حيث تصور شركة لوى فولر فيلم « زينة الحياة » ، وهو عبارة عن بابه مؤلف للسينما . وقد خدمه الحظ مرة ثانية لأن الشركة كانت تبحث عن ممثل للدور الأول . غير أنه تردد قبل القبول ، فأقننه داميا : « سترى أن الأمر سهل ، خاصة مع هذا الجمع من الراقصات الفاتنات ! » .

ويقول رينيه كلير : « فعلاً ، لقد أفتنتني فتنة هذه الراقصات . كانت هذه هي المرة الأولى التى أضح فيها قدامى فى الاستوديو . لقد ذهبت لأداء عمل

زار القاهرة لمدة ثمانية أيام في خلال أبريل الماضى ١٩١٦ » المخرج الفرنسى المشهور رينيه كلير René Clair وهذا المخرج هو أكثر السينمائيين الفرنسيين شهرة ، وأقربهم إلى الروح الفرنسية كما قال عنه جورج سادول .

ولد رينيه كلير ، واسمه الأصل رينيه شوميت في باريس في الحادى عشر من نوفمبر ١٨٩٨ ، وهو ينحدر من عائلة متوسطة احترفت التجارة زمناً طويلاً . وفي أثناء الحرب الكبرى (١٩١٤-١٩١٨) أرسل والده إلى ميدان القتال ، وكان رينيه وقتئذ في السنة النهائية بالمدرسة . ولكنه لم يتبع في اتمام دراساته الثانوية بسبب ظروفه العائلية ، فقرر في لحظة عناد أن يذهب إلى جبهة القتال متطوعاً والتحق بفرقة لاسناف الجرعى . وهزت مناظر الحرب نفسيته ، غير أن كتابة الشعر في أوقات فراغه كانت تخفف من آلامه النفسية الرهبة . ولكن الأمر لا يطول به ، لأن إدارة الجيش قررت نقله إلى بلدة صغيرة تقع بعيداً عن مراكز القتال لمعالجة من اتوا أصاب سلسله الظهرية ، فسافر وقد ملأت المرارة قلبه . وفي يوم ٤ يونيو ١٩١٨ مات في الحرب أقرب صديق له ، هو مكسيم فرانسو بونسيه ، فحزن عليه طويلاً . وفي يوم ١١ نوفمبر ١٩١٨ ، أى يوم أعلنت الهدنة أتم رينيه كلير عامه العشرين يوماً بيوم . وبانتهاء



يستغرق ثلاثة أيام ، فقصيت كل حياتي فيه ! » .

وبعد هذا الفيلم الأول ، شامت الظروف أن يحصل بشركة ارموليوف التي كانت تبحث عن مثل لأدوار البطولة وكان العرض مغرياً ، إذ فكر أن عملاً كهذا سوف يتيح له وقت فراغ كافياً ليؤلف قصصاً وروايات ، وهو عمل أغرم به . فقبل العرض ومثل في فيلم « مغزى الموت » المأخوذ عن الرواية المشهورة لبول بورجيه . وبعد ذلك هجر الصحافة لتمثيل في أفلام نالت بعض النجاح ، مثل فيلم « اليتيم » ، و « باريزيت » ولما كان مقتنعاً بأن الكتابة هي مهنته الأصلية وأن التمثيل السينمائي ليس إلا هواية عابرة ، فقد أراد أن يختار لنفسه اسماً آخر غير اسمه الأصلي وهو رينيه شوميت . وفكر في اسم رينيه ديريه Desprès ، غير أنه لم يشأ استعمال اسم لمثلة مشهورة هي سوزان ديريه خشية أن يتهم في يوم ما بأنه وصولي وأنه أراد أن ينتسب إلى اسم شخص ناجح ، إذ كانت تلك المثلة وقتئذ في أوج شهرتها . ولما كانت تسمية « السينما » تذكره باسم لويس لومير محررها ، ولما كانت لفظ لومير (ومعناها النور) توحي بالوضوح ، فقد اختار اسم كليز لنفسه ومعناه واضح وصريح ، فهو كالنهار الواضح المنير .

وتعاون رينيه كليز مع بارونشيلل في إنتاج بعض أفلام قصيرة ، مثل « الشماع العجيب » الذي تغير اسمه وأصبح « بريس التي تنام » . واستمر رينيه كليز في نشاطه الصحفي ، وبواسطة صديقه جبرائيل بواسي ، أشرف على ملحق السينما لمجلة « تياترو كوميد المصورة » التي كان يصدرها جاك هربرتو ، كما ساهم أيضاً في تحرير مجلة « فيام » و « سينما » و « سينما للجميع » كما استمر في كتابة روايته « آدامز » التي طبعها في أبريل ١٩٢٦ عند الناشر جراسيه ، وفي عام ١٩٢٦ مثلت فتاة جميلة اسمها برونيا برلموتر Bronja Perlmutter في فيلمه

« الرحلة الخيالية » وكانت هذه المثلثة قد جاءت إلى باريس مع أختها ثيليا التي تعمل موديل في مراسم مونبارناس . وصارت برونيا فيما بعد زوجته . وجاء ميلاد ابنه جان فرانسوا في الوقت الذي بدأت شهرته تنتشر بفضل فيلمه المعروف : « قبعة من الخوص الإيطالي » (١٩٢٧) ، واستمر نجاحه في صعود بالرغم من الفشل الجزئي الذي أصاب بعض إنتاجه . ولما اشتعلت نيران الحرب العالمية الثانية استدعاء جان جيروود الذي كان يشغل منصب وزير الاستعلامات في مايو ١٩٤٠ ليتابع نشاطه السينمائي بعيداً عن باريس وأرسله إلى مدينتي نيس ومرسيليا ، ثم دعاه للسفر إلى أمريكا لإنشاء مركز فرنسي للسينما هناك .

وفي يوم ٢٥ يونيو ١٩٤٠ ، سافر رينيه كليز مع أسرته إلى لشبونة ، ومن هناك إلى هوليرود . وهناك عمل في الحقل السينمائي ، فأنتج « المسحورة الصغيرة » ، وهو فيلم لم يحرز نجاحاً كبيراً ، بعكس الفيلم الذي أنتجه بعد ذلك بستين وهو « زوجت ساحرة » الذي أصاب نجاحاً رائعاً . ذلك لأن شركة بارامونت المنتجة حققت له كل وسائل النجاح ، لأنها أرادت أن تجلب شهرة هريضة للمثلة « فيرونكا ليك » .

وفي نفس الوقت ، كتب أقصوصة طويلة عنوانها « من الفتلة إلى الإبرة » ، ثم رواية « الغابة المسحورة » .

وفي نوفمبر ١٩٤١ ، اشترك في إخراج فيلم « إلى الأبد ويوم واحد » ، وهو مكون من اسكتشات اشترك فيها عدد من المخرجين الأنجلوساكسون تحت إشراف فرانك لويد المشهور . وشاء الحظ أن ينتج رينيه كليز الأسكتش الذي كان مخصصاً لألفريد هتشكوك المعتزل ، وفيه يصور إحدى الخادعات « آيدا لوينو » وهي تحاول في يأس أن تشبه حفلة تنويع الملكة فكتوريا . غير أن رينيه كليز يرفض حتى الآن أن ينظر إلى هذا العمل المأجور والمفروض عليه ضمن إنتاجه .

وفي يوليو ١٩٤٥ عاد إلى فرنسا ،
ثم سافر إلى هوليوود في أكتوبر ليعود
نهائياً إلى فرنسا في يوليو ١٩٤٦ بعد أن
وقع عقداً مع شركة باتيه ر. ك. أو لإنتاج
فيلم كبير يمثل فيه ريمو . إلا أن هذا
الآخر قد مرض ، فغير كثير السيناريو
ليكون ملائماً لموريس شيفالييه .

وفي عام ١٩٥١ نشر في مجلة
« النوفيل ليرير » مقصودة طويلة
عنوانها « أميرة من الصين » ، ثم كتاباً
آخر « بعد التفكير » ، جمع فيه مقالاته
الهامة - كما ترجم مسرحية صديقه جرسون
كانين المسماة « المولود بالأمس » ونقلها
بعنوان « رحلة إلى واشنطن » .
وجدير بالذكر أن رينيه كلير أنتخب
في عام ١٩٦٠ في الأكاديمية الفرنسية ،
وصار عضواً في مجمع الخالدين الأربعين
في المكان الذي خلا بوفاة فرنان جريج .
فنال تكريماً نفسه ولسينا في بلاد العالم
أجمع .

وأهم شيء يذكر عن إنتاجه أنه من
« المؤلفين » أو بالأصح من « المخرجين »
المؤلفين ، أي أن جميع السيناريوهات
التي يخرجها من وضعه هو .
ويمكن تلخيص إنتاجه في أربعة
مراحل :

المرحلة الفرنسية الأولى :
باريس التي لا تنام (١٩٢٤) -
استراحة (١٩٢٤) - شبح الطاحونة الحمراء
(١٩٢٤) - الرحلة الخيالية (١٩٢٥) -
فريسة الهواء (١٩٢٦) - قبعة من الخوص
الإيطالي (١٩٢٧) - البرج (١٩٢٨) -
الحجولان (١٩٢٨) - تحت سماء باريس
(١٩٣٠) - المليون (١٩٣١) - الحرية
لنا (١٩٣١) - أربعة عشر يوليو
(١٩٣٢) - آخر أصحاب الملايين
(١٩٣٤) .

المرحلة الإنجليزية :
أشباح للبيع (١٩٣٥) - أنباء خاطئة
(١٩٣٧) - الهواء النظيف (١٩٣٩) .

المرحلة الأمريكية :
الساحرة الجميلة (١٩٤٠) -
تزوجت ساحرة (١٩٤٢) - حدث غداً
(١٩٤٣) - عشرة هنود صفار (١٩٤٥)
المرحلة الفرنسية الثانية :

الصمت من ذهب (١٩٤٧) - جمال
الشیطان (١٩٤٩) - حسانوات الليل
(١٩٥٢) - باب الزقاق البنفسجية
(١٩٥٧) - الفرنسية والحلب (١٩٦٠) -
كل ذهب العالم (١٩٦١) - الهامتان
(١٩٦٣) ، الأعياد الجميلة (١٩٦٥) .
سمير وهي

خلاله مستقبل الإنسان الإفريقي الجديد .
ومن هنا ، فإن الوحدة الأفريقية
عند الدكتور نكروما ذات مدلول شمول
كلي : فهي لا تقف عند حدود الوحدة
السياسية ، وإنما تشمل على الوحدة
الاقتصادية كذلك . بيد أنه يدرك إدراكاً
واضحاً أنه لا يمكن تحقيق الوحدة
الأفريقية ، فضلاً عن التقدم الإفريقي ،
ما لم تتحقق الخطوة اللازمة لذلك ألا وهي
الحرية السياسية . ومن هنا كانت ضرورة

لكل مناخل ثوري قضية محورية
يلتزم بها التزاماً حياتياً ومصيرياً ، وتعد
هذه القضية ، عنده ، بمثابة الركيزة
الفكرية التي تقوم عليها وتتأسس معها
كافة القضايا الأخرى . . وينسحب هذا
المعنى على المناخل الإفريقي الثوري
الدكتور قوامي نكروما . إذ تشكل
« الوحدة الأفريقية » عنده القضية المحورية
التي يلتزم بها التزاماً مصيرياً . فهي عنده
بمثابة المنظور الفكري الذي يرى من

الثورة الأفريقية ضد الاستعمار ، ورفع شعار : « الحرية أولاً » وما أن تتحقق الحرية السياسية حتى يبدأ البناء الاشتراكي ؛ ذلك أن ثورة الشعوب المستعمرة عند نكروما ليست ثورة ذات مدلول سياسي بحت : أي تستهدف تحقيق الحرية السياسية فقط ، وإنما هي ثورة اجتماعية كذلك ، لمى تستهدف تحقيق التقدم على أسس اشتراكية . ويبلور لنا نكروما هذا المعنى حين يقول :

« إن النضال من أجل الاستقلال ، في ظل الأوضاع الاستعمارية ، يتلوى على عنصرين : المطالبة بالحرية السياسية والثورة ضد الفقر والاستغلال » .

وهكذا يتبين لنا إخلاص نكروما للقضايا الفكرية التي يؤمن بها . وإذا شئنا أن نمكث على دراسة مواقف نكروما إزاء القضايا الأفريقية المعاصرة فلن نجد أوضح من كتابه : « هل أفريقيا أن تتحد » دليلاً يقودنا إلى فهم مواقف نكروما من قضايا أفريقيا . فها هننا يفصح زعيم ثوري عن مواقفه الفكرية إزاء القضايا الأفريقية المعاصرة في أسلوب منطقي وإخلاص ثوري . إذ يتوافر نكروما على تحليل قضايا القارة الأفريقية ، ويكشف عن أبعادها الحقيقية بقصد إيجاد « حل أفريقي » لها . ومن ثم « فسوف نلتزم في كتاب نكروما : « هل أفريقيا أن تتحد » تحديدًا لمواقفه الفكرية إزاء قضايا إفريقية معاصرة هي حل وجه التحديد :

- قضية الوحدة الأفريقية .
- قضية التفرقة المنصرية والاستعمار .
- قضية الطليمة الفكرية الأفريقية .
- قضية البناء الاشتراكي .

إن الوحدة الأفريقية هي القضية المصرية عند الدكتور نكروما . فعندما يصبح نكروما في إخلاص ثوري : « هل أفريقيا أن تتحد » . . فهو إنما يحدد المسار النضالي لمستقبل أفريقيا . ذلك أن الوحدة الأفريقية عنده ليست دفاعاً عن حرية أفريقيا واستقلالها فحسب وإنما هي دفاع عن اشتراكية أفريقيا

وتقدمها كذلك . وعلى الرغم من إدراكه نكروما لبعض الأسباب التي قد تشكل ضرباً من الصعوبات في طريق الوحدة الأفريقية مثل : تعدد الأجناس في أفريقيا ، وتعدد الثقافات واللغات ، ووجود الحدود الإقليمية التي تقسم الأفريقيين منذ زمن بعيد .. إلا أنه يقول في ثقة بالغة :

« إنني أؤمن بأن القوى التي تعمل على توحيدنا تفوق القوى التي تعمل على فرقنا » .

ويمرب نكروما عن اعتقاده بأن الوحدة الأفريقية عميقة الجذور . وأنها تنبئ في نمو حركة الوحدة الأفريقية ، كما أنها تعبر عن نفسها ، في الآونة الأخيرة ، فيما يسمى بـ « الشخصية الأفريقية » في الشؤون العالمية . ويلج نكروما في المطالبة بتحقيق « الوحدة السياسية » بين الدول الأفريقية ، ويؤكد أن هذه الوحدة هي « الضمان الأكيد لحريتنا التي حصلنا عليها بعد عناء طويل » كما أن هذه الوحدة ستكون بمثابة « الأساس الراسخ لتقدمنا الاقتصادي والاجتماعي والثقافي » .

وفي الواقع ، أن الحرية والوحدة الأفريقية هما المنطلق الفكري للفلسفة السياسية عند الدكتور قواي نكروما . وأن الفكر الواحدى عنده كان يجعله دائماً متفتحاً على قضايا القارة الأفريقية بأسرها ، وهو يبلور هذا المعنى حين يقول :

« إنني أهتم ، بالضرورة ، اهتماماً غائفاً بمشكلات جميع البلاد الأفريقية التي تشكل قارتنا العظيمة ، مثلاً أهتم بمشكلات غانا » .

ولا جدال في أن نكروما بما يتخذ من مواقف فضالية تحررية على صعيد القارة الأفريقية يعد عدواً لدوداً للاستعمار القديم والجديد . إذ أن نكروما يجاهد مجاهدة لا هوادة فيها من أجل تصفية الاستعمار في أفريقيا . وهو يؤكد أن النضال الأفريقي سيستمر طالما هناك موضع لنقدم أجنبي في القارة » .

وهنا يؤكد نكروما أن الاستثمار في تبلاد الأفريقية وإن كان يختلف في التفاصيل والدرجة ، إلا أنه لا يختلف في النوع . إذ أن الهدف الاستثماري واحد مهما اختلفت الوسائل وتمددت الأساليب التي يستخدمها الاستثماريون . ويوضح نكروما أن الاستثمار ليس مبعث نزعة أفراد أشرار ، وإنما هو نظام . وأن هذا النظام الذي ينحسب إليه الاستثمار هو : النظام الرأسمالي . إذ أن هناك علاقة شرعية بين الاستثمار والرأسمالية . وإذا ما كانت هناك علاقة بين النظام الرأسمالي والاستثمار ، فإن الدكتور نكروما يؤكد وجود علاقة وثيقة بين الاستثمار والتفرقة العنصرية التي تشكل إحدى المشكلات الشائكة في القارة الأفريقية . فقد روج الاستثماريون وعلماء الأنثروبولوجية الاستثماريون لأسطورة اللون والانحطاط المرق حتى يجعلوا مسوغاً لاستبعاد الشعب الأفريقي واستغلال موارده . ويؤكد نكروما ارتباط ظهور نظام تجارة العبيد بنبشأة النظام الصناعي الغربي ، بمعنى أنه قبل ظهور هذا النظام لم يكن هناك وجود للأفكار العنصرية . ويرى نكروما أن الحل الأفريقي للقضاء على الاستثمار والعنصرية إنما يتصل في تحقيق الوحدة الأفريقية .



ويؤكد نكروما أن الذين يقفون في طليعة النضال ضد الاستثمار في البلاد المستعمرة هم المثقفون . ويبين أن التاريخ الإنساني عندما يظهر مثقفون وأحون من بين صفوف شعب خاضع مقهور ، فإن هؤلاء المثقفين يحتلون طليعة النضال ضد الحكم الأجنبي . ومن ثم فإن هناك علاقة مباشرة بين هذه الحقيقة وعدم اهتمام السلطات الاستعمارية بالتعليم في المستعمرات . ومن هنا فقد كانت مشكلة التعليم من المشاكل الجوهرية التي أولتها الطليعة الفكرية الأفريقية جل اهتمامها . ولا أدل على ذلك من أن نكروما عندما أصبح رئيساً لوزراء غانا في عام ١٩٤٦ أبدى اهتماماً بالغا بالتعليم على الرغم من العقبات المالية التي كانت تضعها السلطات الاستعمارية في طريقه ، بل إنه تقدم بمشروع إلى الجمعية التشريعية في أغسطس عام ١٩٤٦ يقضي بإلغاء المصروفات المدرسية في المدارس الابتدائية كخطوة أولية نحو سياسة شاملة للتعليم المجاني . وإذا كان التعليم عند نكروما أداة أساسية من أدوات البناء فإن الاشتراكية هي هدف هذا البناء . فهو يعرب عن إيمانه العميق بالاشتراكية كطريق لبناء مجتمع يتوافر فيه تحقيق العدالة الكاملة، والاسكان الملائم ، وتوفير فرص متكافئة للتعليم حتى يبلغ الشعب بأسره أهل مراتب التعليم .

وهنا يؤكد نكروما أن الهدف هو بناء مجتمع تسوده مبادئ العدالة الاجتماعية . ويعرب نكروما عن إيمانه بأن الاشتراكية لا يبنها إلا الاشتراكيون ولذا يدعو المسئولين إلى الالتزام بوجهة النظر الاشتراكية والدافع الاشتراكي . تلك مواقف زعيم ثوري من قضايا القارة . ولقد أثارت هذه المواقف الثورية ثائرة الاستثمار الجديد وعملاته فدبروا انقلاباً رجيمياً استثمارياً لنسف هذه المواقف الفكرية الثائرة . بيد أن أفريقيا الثائرة تتحفظ لسحق هذا الانقلاب .

محمد عيسى

موسيقار
الفن
التشكيلى

ذات مساء وقفنا نتأمل لوحاته . .
قال صديقى : أتعرف بماذا تذكرنى
هذه الأعمال ؟ بالموسيقى .
والموسيقى هى أكثر الفنون
تجريدية . . بل هى التجريد بعبء . . إنه
بثبات متعز عن الواقع . . رغم أنه يعبر
عن هذا الواقع . . الموسيقى خلق يستمد
مقوماته من ذاته . . إنك إذا فقرة من
سيمفونية أو كونشيرتو لا تقول : الله .
هذا صوت الرعد . . أو هذه زقزقة
العصافير . . أو هذه نبضات قلب . .
أو هذه ملقات رصاص . . أجاد المؤلف
فى تصويرها أو نقلها إلى أنفاسه . . رغم
أن من انقرر أن كل الأنغام فى الموسيقى
كعمل فى هذا أصل فى الطبيعة ومقابل . .
عندما يمتع الموسيقى أذنيك بسوادة
أو سيمفونية أو كونشيرتو فإنه لا ينك
لك واقعة حدثت . . ولا يصف لك قبسات
شخص أو فطرته . . ولا يعلق لك على
موقف بطول أو غير بطول . . إنما هو
يستخدم الأدوات والعناصر التى بين
يديه ليبنى لك عملاً فنياً يستمد قوته وجماله
من قوايته الداخلية . وإذا كنت أنت
باعتبارك مستملاً يشرد فكرك وعواطفك
وأنت غارق فى روعة العمل إلى خيالات
تخوض فيها أو ذكريات تستعيدنها أو
تأملات ، فهذه عمليات الذاتية أنت . .
ويندر إذا مقطوعة موسيقية واحدة أن
تتحد خيالات أو عواطف أو ذكريات
أو تأملات مستمعين اثنين .
هذا الذى نقوله عن الموسيقى يصدق
على لوحات صلاح طاهر ، مع فارق واحد
مستمد من طبيعة الأداة الفنية ذاتها ، فإن
اللوحة أداة استايقية بيننا الموسيقى أداة
ديناميكية . . الموسيقى امتداد للروح فى
الزمن . . واللوحة تثبيت للروح فى إطار.
الموسيقى امتداد واللوحة مكان .

يجب إذن لتثقل لوحات صلاح
طاهر ، وبالمثل كل نتاج الاتجاه
التجريدى ، أن تقص عن اهتمامنا الرغبة
فى البحث عن التطابق أو التشابه بين العمل
الفنى المعروض وبين الواقع . أو على
الأقل يجب ألا تلج علينا هذه الرغبة إلخاحاً
مطرداً حتى نحرمانا متعة التذوق الفنى .
ذلك أن تلك الرغبة الملحة يمكن أن تنتهى
فتضحي سبجاً تحوطنا أسواره . . تضحي
نظرة قاصرة تمنعنا من أن نرى أبعد من
أنوفنا . . فإن عالم الإنسان الحديث قد
اتسعت دائرته كثيراً، وما عاد الوجود
عنده يقف عند حد السطوح والظواهر
الخارجية . ما عاد عالمه - إذا ما نظر
إلى ما تحت قدميه - قاصراً عند التربة التى
يدوس عليها ظالماً أن حصيلة من المعلومات
أو التخمينات قد أصبحت تعرف الجيولوجيا
وطبقات الأرض حتى مركزها . . وإذا
ما شخص إلى أعلى ما عاد نظره يقف عند
السحب، فإن النظارات المكبرة والصواريخ
قد حملت عقله أو خياله إلى الأقمار والنجوم
والشموس . . وإذا سرح بخياله قليلاً فى
هذا الفضاء الرحيب تلاشت من أمامه
مؤقتاً كل أهمية كان يعقدها على الرؤيا
الملموسة الوجود . لقد قال أحد تلامذة
المسيح بعد أن بحث من القبر إنه لا يصدق
أنه المسيح إلا إذا وضع أصبعه على موضع
المسامير التى دقت فى جسده . أما الآن
فما عادت أناملنا تكفى لتوصلنا إلى المعرفة
الكلية أو حتى شبه الكلية . . بل إن
الحواس كلها ما عادت تكفى . . بل
- وهذا أخطر ما فى الأمر - ما عاد العقل
يكفى . . لقد أصبح الإنسان الحديث فى
حاجة إلى مكنة إضافية لاستيعاب الوجود.
أو إن شئنا التواضع لاستيعاب جزء أكبر
من الوجود . . ولهذا قفزت إلى السنتنا



وأقلامنا مصطلحات مثل «اللامتناهي» و «اللا محدود» و «اللامكانية» .
و «اللا زمانية» . هذه المصطلحات الحديثة إنما هي دلالات على احتياجات إنسانية جديدة قوامها اتساع أفق المعرفة . ومع تيار هذا الاتساع في المعرفة نسير محاولات في الفن مثل محاولات صلاح طاهر . ربما كانت المنفعة الكبرى التي يجنيها المتأمل للوحات صلاح طاهر هو الاقتناع بأن الإنسان في حاجة دائمة إلى أن يعدد نظراته إلى الوجود، وألا يترك نفسه فريسة لنظرة قصيرة وضيقة الوجود . هي النظرة اليومية القاترة الجامدة لما حولنا لو نظر أي واحد منا إلى شريحة تحت المجهر ، أو إذا ذهب إلى مرصد لينظع من خلال منظاره إلى السماء في ليلة صافية . أو حتى إذا صعد إلى البرج لتعلمت صورته التقليدية إلى الوجود . ولاستطاع أن يهيم "مزاجه لتقبل أعمال صلاح طاهر . . وهي أعمال ليس باهين أمرها

ورغم ما قد يبدو سها في الوهلة الأولى . لنقف عند قضية أشمل في التعبير الفني تتميزها لوحات صلاح طاهر والحركة التجريدية بصفة عامة . . مأساة الإنسان ! إنه يريد أن يخلق ويبتدع . . أن يأتي بشيء ليس له مثل سابق . . ولهذا فإن الفنان الحديث لا يتوهم كثيراً من يقلد الطبيعة أو يحاكيها ، فإعاد يأبه بذلك الذي يشهد كل مته لينقل على قفاشته أو ورقته موجودات الطبيعة كما هي . . وبكل حذائرها . . ويقول ألبير كامو إن مأساة الفنان أنه يتأرجح بين التاريخ والأبدية . . إنه يريد أن يصنع عملاً يكتب له الخلود من خلال ما حوله أو ما قبله . . وهكذا الفنان التجريدي يريد أن يتحدى الواقع بخذايره . . يريد أن يخلص رؤاه من كل ما يمت إلى الواقع بصلة . . ولكن الأمر صعب ، بل مستحيل . . إنه مثل أسطورة سيزيف الذي كلما وصل بالصخرة إلى أعلى الجبل انحدرت به إلى السفح . . المصور الذي هو قبل كل شيء عين مرهفة ما أن يصل بتجريداته إلى القمة حتى يصرخ فيه الواقع من خلال لوحاته ذاتها : أنا كل ما كان وكل ما هو كائن وكل ما سيكون .

فالمصور التجريدي الذي تتحرك يده في شكل دائري أو خط أفقي أو تضع فرشاته لوناً أحمر . . قد تسأله حتى لماذا نسرك يدك في هذا الخط بالذات في شكل دائري أو في خط أفقي ؟ ولماذا تضع فرشاتك هذا اللون الأحمر بالذات ؟ لماذا لم تخط يدك بدلاً من الدائرة مربعاً أو بدلاً من الخط الأفقي خطاً متموجاً متمرجحاً ؟ ولماذا اخترت الأحمر ولم تختار الأزرق مثلاً ؟ وهذه الأسئلة قد يفهم منها المصور التجريدي وقد لا يستطيع الإجابة أو ينفر منها أو قد يعجب عنها إجابة غير حاسمة ، لكن الشيء الذي يمكن أن يتركه النقد - وربما على غير رأي الفنان التجريدي وهواه - أن المصور مهما أراد أن يتحرر من العالم الخارجي فإنه لن يستطيع أن يتحرر من عالمه



الشيرة لفنان صلاح طاهر

الداخلي . . من ذاته ، من عواطفه وانفعالاته وعقله الباطن . . ولهذا عندما يقذف على لوحاته بألوانه وخطوطه - عن تدير أو غير تدير - هناك قانون أساسي يحدث على مقتضاه الخلق التجريدي . . ولهذا عادت إلى لوحات صلاح طاهر شذرات من العالم الخارجي مكتواة بنار العالم الداخلي . . منسجرة . . مهضومة على نحو خاص

مبينة ومجسمة بوحى من بصيرة داخلية مرهفة . . بصيرة يمكننى أن أصفها بأنها صارمة وفى الوقت ذاته رقيقة ، تماماً مثل مزاج يتوغلن الذى يشجيتنا ويعذبنا ، يبكينا ويدفع الابتسامة على شفاهنا ، فى الوقت ذاته .

د . نعيم عطية

تابوت ..

مصطفى محمود

الرواية ، القصة القصيرة ، أدب الرحلات ، الترجمة الذاتية ، المذكرات الشخصية . . كلها أشكال فنية تصلح لأن يوضع تحتها أحدث كتاب للدكتور مصطفى محمود وهو كتاب « الخروج من التابوت » . وعلى الرغم من أن العمل لا يختص بواحد من هذه الأشكال ، إلا أنه أقرب ما يكون إلى الشكل الروائى .

فهو « الخروج من التابوت » رواية لأن الحدث يرويه شخص على امتداد ١٤٠ صفحة . ويقوم على نوع من التسلسل ليس هو بالسرديات التاريخي ولا هو بالمونولوج الذى يتم داخل النفس . ومجموعة قصص قصيرة لأن الكتاب ينقسم إلى قسمين الأول يجرى على أرض الهند ويضم أربعة أجزاء ، والثانى يمشى فى القاهرة ويضم ستة أجزاء ، والقسمان يحتويان على هذه الأجزاء أو القطعات التى لا يربط بينها إلا نفس المناخ ونفس الشخص . وأدب رحلات لأن الكاتب يصف الهند والصراع الدائر بين القديم والجديد وصفاً تحليلياً . . فيه رؤى وفيه استنتاجات وفيه أبعاد وليس مجرد وصف أدبي عابر فى رحلة سياحية عابرة .

وترجمة ذاتية لأن الشخصية الرئيسية فى العمل هى نفسها شخصية الكاتب غارقاً فى المشاهدات ، متأملاً فى الذبابات ، مشدوهاً بالروحانيات ، مشدوداً إلى القضايا الإنسانية ، مبعراً عما فى نفسه فى النهاية تجاه كل هذه الأشياء . ومذكرات شخصية لأن الكاتب يتطلع على المتحدث صفاته ويجمله يتكلم بلسانه ويفكر بعقله ويحس بعقله ويسجل ما قرأه وما رآه .

ونوع جديد يستحدثه مصطفى محمود ويدخله على الأدب لأول مرة ، هو « دراسة اثباتات المقارنة » فهو يتكلم عن ظاهرة ما فى بيئة ما الهند مثلاً ، ثم يقارنها بظاهرة مماثلة أو مشابهة فى بيئة أخرى ، القاهرة مثلاً . يقول فى إحدى فقرات التابوت : « وأيقظ فى صوت الناي تلك الوشائج الفاضلة التى تضم كل الشرقيين ، وشعرت كأنما أنا أنتقل فى وطنى ، وكأنما أستمع إلى أحزاني ، وكأنما هذه الوجوه الدائمة وهذه الأيدي المحروقة التى تمتد لتشخص هى الأيدي التى أعرفها فى الحسين والسيدة وأزقة القاهرة القديمة » . والكتاب دراسة مقارنة للبيئة التى تعاشى ما فيها

وبين ماضي مصر القديمة الذى يعيش في واقعها الجديد . سمح العمل بهذه الخصوبة الشكلية من غير أن يلجأ الكاتب إلى الشكل المسرحي ، لأن العمل كما قلنا له طبيعة مقابلة تختلف اختلافاً نوعياً عن طبيعة الأشكال الأخرى .

إن مصطفى محمود إنسان حساس يحب الإنسانية ويتعذب من أجلها ، يحزن لظلم ويأمل في مستقبل أفضل ، يكره الموت ويرى أنه حيث لأن الحياة هي الحقيقة « بما دعاه إلى ذكر « الحياة الأخرى » واعتقاد الفراعنة فيها ، وبما دعاه إلى تصور حبة القمح تنفتح وتحمي من جديد رمزاً للبشر العودة مرة أخرى . صحيح أن « الخروج من التابوت » عمل جديد ومفاهيم لكل أعماله وأعمال غيره السابقة « ولكنه يجرنا إلى مشكلة ذات وجهين ، للشكل أو الجسد كما رأينا ، والمضمون أو الروح كما سنرى .

والروح هي الدكتور توفيق مفتش الآثار الذي زار الهند وعاد إلى عمله بالقاهرة « فالرجل إنسان مفكر تمتق في العلم ، ولكن الفكر والعلم لم يفلحا في مقاومة تأثير الروحانيات والنفسيات التي وقف المنطق أمامها عاجزاً ولم يستطع العلم أن يقول شيئاً : البراهما واجيسورا ، خريج جامعة أكسفورد وعضو جمعية مارلبورن الروحية بلندن الذي يرتفع فوق بساط في الهواء ، ويظل في بئر حقيقة مليئة بالياه لفترة طويلة . سراديب ومقابر الفراعنة في منطقة الأهرامات بالجيزة المشحونة بالأسرار ، التحف التي لا تتلف « والأقمشة الكثانية التي لا تزال في حالة جيدة ، كلها ظواهر لا يمكن العين المجردة أن تنكرها بعد أن تحققت من رؤيتها ، ثم يمسى رمز « الخروج من التابوت » ويمثل في حبة القمح التي تنفتح بعد ٤ آلاف سنة . والرمز المادى هنا يختلف عن الرمز المعنوى في « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ، فعند الحكيم نجد أن الروح تعود لمصر بعد أن



ماتت ، أما عند مصطفى محمود فروح مصر موجودة أبداً ومنذ الأزل .

والدكتور يبدأ زيارته الهند بدخلى العاصمة يصاحبه الدليل كاكوما « فيصف نهر جمنا والقلعة الحمراء والعمائر القديمة والفقر الذى يتوجب له كيف أنجب طاغور وكيف استطاع هذا الشاعر أن يعبر عن الجبال . . . ويجرى حديثاً بينه وبين امرئى خان المرافق لوفد ، فيتضح أن ثمة فارقا كبيرا بين الهند القديمة والهند الحديثة ، فالفقر والجهل والمرض جعلوا الناس يؤمنون بالشعوذة والسحر يؤمنوا العلم - عل الأقل - جعل المثقفين ينكرون تلك الحرافات ، ويتطلعون إلى حياة عملية علمية خاصة بهم وهم يعيشون في عصر الصواريخ ، وهذه هي قصة الصراع التقليدى بين القديم والجديد .

ويطرح مصطفى محمود قضية من أخطر القضايا المعاصرة ، مؤداها أن العلم مهما بلغ من قوة ومهما جاء بالمعجزات ومهما حقق من إنجازات فهي اكتشافات أو اختراعات تخضع لقوانين يمكن الوقوف عليها ، أما الشيء الذى يخالف جميع القوانين ، مهما كان بسيطاً وغير نافع ، فهو المثير فعلاً ، إن لم يكن هو وحده الشيء المقتنع والشيء الحق . ويمود الدكتور إلى القاهرة ليلتقى بالآثار التي حاشى بينها ٢٠ سنة وألفة المير وغليفيه التي يذكر أرقامها .

وفي القاهرة ينتهى الكتاب بهذه الكلمات أو بهذه الحكمة الثلاثية الجوانب : نلتس الأسرار والأسرار فينا . . . ونبحث عن السحر . . . ونحن السحر . وننتظر المعجزة ونحن المعجزة .

وبهذه العبارات التي هي خلاصة البحث ينتهى المطاف :

هل فكر أحدكم في نفسه .
ليس لدى ما أضيفه طواة الغيب .
أقول هذا لمن يبحثون بعلى .
وأقول لمن يسأل عن متوسط عمر الإنسان .
إنه اللانهاية .

هذه الكلمات وهذه العبارات ليست في الحقيقة شعراً ، كما أنها ليست نثراً في الواقع ، وإنما هي نوع من الشعر . الشعر الجديد جداً ، بلا وزن ولا قافية ولكن له ريق ومؤثرات . هذا الشعر هو الذي استطاع الكاتب أن يطويعه ويخلق منه لغة حديثة تقي بفرض النثر ، بل وتسو عليه بكثافة وإعلاء وإشباع .

وكما نحس بشاعرية مصطلحي محمود نحس أيضاً بإلمامه بالفلسفة والطبيعة والكيمياء والرياضيات والطب والفلك ، ونحس كذلك باطلاعه في الروحانيات والتاريخ والآثار ، فنحن نراه يشبه الإنسان بالشعلة التي تنطفئ فيرمح نورها في الفضاء ملايين السنين ، ونراه يشرح في بساطة بالغة نظرية النسبية ، ونراه يوضح الفرق بين المادية والمادية الجديدة ، ونراه يتحدث عن الآخرة وتناسخ الأرواح ، ونراه يناقش فكرة الانتحار ، ونراه يحلل الظواهر والمظاهر تحليلًا علميًا في النهاية .

هذه هي روح « الخروج من التابوت » ؛ والعمل لا يحتوي على « حكاية » وليس فيه « عقدة » ولا شخصيات ولا « حوادث » . . . رجل يلتقي بعدد قليل من الرجال لقاءات عابرة ، هذا الرجل يعيش وحده ، فلا امرأة محبة ولا منامرات عاطفية ، ينغمس في عمله ، سواء في فقره أو في الرحلات التي يقوم بها ؛ ولكن طبيعة هذا العمل تتيح له فرصة الاطلاع والملاحظة ، والتأمل والتفكير . . خاصة وأن داخله يكن فيه هذا الاستعداد وتأنج فيه تلك الرغبة ، وتكون النتيجة أن يصبح الرجل خليطاً من صنوف المعرفة ، كما جاء العمل خليطاً من الأشكال الفنية .

فتحى العشري

زوجة ..

في بير السلم ..

دون مسرحيات سعد الدين وهبه جميعاً أثارت مسرحيته الأخيرة بير السلم بين مثقفينا . . زوجة . وكان السؤال الدائر على كل لسان هو : هل احتفظت هذه المسرحية بأصالة سعد وهبه ؟ !

وربما يكون الدافع الحقيقي خلف هذا السؤال هو ما لمسته في مسرحيات سعد القديمة - ونمى بها على وجه التحديد المحروسة وكفر البطيخ والسبسة وكوبرى الناموس - من وعى بالحياة التي يصورها ونضج في تناوله للقضايا التي كانت تشغل الأذهان في مصر قبل الثورة ، وإن كان في سكة السلامة قد دخل المدينة

ثم وضعها في الأتوبيس الصحراوي وعند بقعة خالية من الحياة تماماً جردهم وكشف عن أعمقهم السوداء الملوثة . لذلك لم يكن غريباً أن يثار السؤال حول مسرحيته الأخيرة بشكله السابق لتقديم . والحق أن الإجابة على هذا السؤال تحتاج منا إلى شيء من الصراحة والأمانة . واعتقد أن سعد الدين وهبه قد وصل إلى مرحلة من التفتح تتيح له أن يتقبل كل ما يوجه إليه من نقد سواء أكان له أو عليه .

وإن أول ما يطرأ على أذهاننا عند مشاهدتنا للرواية ، وبالتحديد حيناً

تتوغل في أحداثها ، هو التشابه الواضح بين الموقف الرئيسي فيها وبينه في سكة السلامة . صحيح أن « الحدود » مختلفة تماماً وكذلك البيئة ، ولكن إذا كانت سكة السلامة تعتمد على ظروف خارجية عن إرادة الشخصيات جعلتهم يكشفون من دغائهم طائنين مختارين ، فإن بير السلم تتخذ من نفس تلك الملاحظات قيساً يتبر لنا أعماق هذه الشخصيات . وحل أي حال فلنحاول أن نعرف ما هي الفكرة الرئيسية التي يقدمها لنا سعد وهبه في مسرحيته الأخيرة .

إننا أمام أسرة منحلة ، متفسخة ، انتهائية . . تعيش على أنقاض دهرها ومجده المادى الغابر . . وتتحرك على أشلائه الراقدة في بير السلم : حزمة من السنين المجاف في جسد مشلول فاقد النطق فاقد الحركة ممياً في عربة ذات عجل . . هذه هي الصورة التي ترسمها معارض الكليات خلال دوران الحركة في المسرحية . يحجبها عن عيوننا باب بير السلم ويكشف عنها النفاذ في تصورنا متزاها الخطير بالنسبة لهذه العائلة المشرقة على شفا الحايوة فالأم تحون جثائه وذكرائه ، ومع من ؟ مع خطيب ابنتها المهادى الانتهازي المتحدلق المتلاعب بالألفاظ ! . والأخ الأكبر حسن طنى وتجبر وفرض سلطته الرهيبة على البيت ، وصار يصرف ما في الخزائن والبنوك وأهراق الطين في الأرض فلم يبق ولم يذر . . ولكن يأمن غدر المفاجآت في بذرة نظيفة « تلوث » هذا الجو الذي أقامه ، أدخل أخاه مصطفى الصغير إلى مستشفى المجاذيب ظلماً وعدواناً 1 . والأخ الثاني سامي ، مثقف ، دفين حياته وشخصه وزمانه بين دفتي كتاب ، وألقى من وجوده كل ارتباط إنساني ، ورفض كل شيء حتى ممارسة حقه كزوج . ولتذهب زوجته إلى الجحيم بتلوينها في الفراش وبضراعتها الحارة ذات الأظافر النهمة ، كرد فعل منه أو اتخاذ موقف احتجاجي ضد هذه المهزلة التي تحدث في

البيت ولا من يردعها 1 . و « عل » شقيق « الجثمان » ترك قريته وجاء بزوجه ليأكل من اللحم الحرام وليكون لها نصيب في التركة ، ولقد جذبت المدينة على الشبراوى بزحامها الذي يهواه ويفرم بالانحشار في الأتوبيسات ! مع أنه مقصر في حق زوجته حفيظة كرجل ! أما زوجته حفيظة فقد تغاضت عن كل شيء في سبيل أن تعاصر توزيع التركة مستينة في ذلك بتبيت الأثر وصنع الأحجية والتعاويذ ! . وعزيره ، أو إليكترا ، تعيش في وهم صوره لها خيالها بأن أباه سوف ينفض على قدميه وينطق ، بل هو نطق فعلاً وناداه وأصبح على اتصال دائم بها ؛ ولذا فهي تقوم بدور القدر العاق في حياة كل هؤلاء ، تهدم ليل نهار بسطوة أبيها المنتظرة التي ستوقعهم عند حدم .

ولعل ثمة فكرة تلوح لنا بأن المؤلف ربما يقصدها ، تلك هي فكرة الصراع بين الحرية والإيمان . فالإنسان قد يظن ويتجبر ولكنه مع ذلك لا يستطيع التحلل من الإيمان بشيء ما . . وليكن حتى قدره المضمون مثلاً . والأسرة قد تمزقت فعلاً وانهارت . وماتت الأم . وتحلل الجميع عن حسن وتركوه وحده أمام مسئوليته في غرق سفينتهم ، وأمام مصيره بالنسبة لمسئولية حريته كذلك . ورغم أن إليكترا أو عزيزة يخيب أملها في النهاية ، وتفقد الإيمان بأبيها الذي ترك الأسرة نهار دون أن يظهر في اللحظة المناسبة . . إلا أن حسن يستمد إيمانه « بسلطان » أبيه . . بالقوة الميتافيزيقية التي يمكن أن يرمي عليها ثقله ويستريح . وفي تقديرى أن المتفرج - الذي حاول أن يفكر - قد وقع في بلبلة شديدة . فالشخصيات بألوانها وتصرفاتها وكنه حياتها تسير في خط واقعي ، بل إنها شخصيات « طبيعية » صرفة تتبع بصفات وسمات خاصة ذاتية بحته كهواية الزحام في الأتوبيسات ، أو تبئت الأثر ، أو تريد إحدى الشخصيات

لجملة معينة طوال الوقت كصفة شخصية. وكل شخصيات المسرحية يشكلون «تيمات» خاصة متفردة ، من ذلك النوع الذي لا يمكن للواحد منهم إلا أن يعبر عن نفسه فقط كذات متفردة ، ابتداء من الأخ الشرير إلى الخائف الهابط جنسياً وفكرياً إلى الأم الداعرة إلى انهم الباحث عن رجولته إلى الشقيقة الواهمة إلى المحامي الانهزامي إلى الفلاح الخفيف الدم إلى الخادم المجوز المنلوب على أمره . كل هذه الشخصيات الطبيعية كان لا بد أن تحيطها بيئة تتفق وطبيعتها حتى يمكنها بالتالي أن تعطينا إيماءاتها بشكل يكون أكثر طبيعية وأصدق حياة وأنصحبها .. مثلاً كان يفعل تشيكوف مثلاً مع مثل هذه الشخصيات .

ولكن ببر السلم بشكله ومضمونه أحاط جو المسرحية بفلاحة من النصوص والتناقض ! . إذ بعد أن كان المتفرج مترغياً مستمتعاً باستظرافه لـ « طبيعة » هذه الشخصيات التي تتحرك أمامه « بدوافع » طبيعية - أصبح فجأة وبدون سابق تمهيد مطلوباً منه أن يشرح مسرحية ميتافيزيقية يحل بها لغز هذا البئر . وإني لعل يقين بأن المتفرج لم يلق طويلاً بالـ إلى هذا الأمر ، فقد فضّل ألا يفوت على نفسه فرصة الضحك على هذه المواقف المعتمدة على بعض المفارقات . وأود لو أعلن خشيتي على المؤلف من طنينان المفارقات اللفظية . . إنه في مسرحيته السائدة يبدو متمسكاً بها متمسكاً يحسب يدي ويضعها على قلبي .. فياويل مسرحنا لو انحدر إلى الاعتماد الكلي على المفارقات اللفظية ، فهي والحق يقال ذات إغراء لا يقاوم والمصيبة أنها تثرى شباك التذاكر أيضاً . وفي بئر السلم شخصيات بكاملها يكاد حوارها يتكون من مجرد مفارقات لفظية ليس إلا ، كشخصية الفلاح محمد أبو فرقة وشخصية على الشبراوي وزوجته حفيظة وكذلك سامي الخائف وزوجته أيضاً وفي مقدمتهم جميعاً

شخصية الأستاذ المقدم . صحيح أن هذه المفارقات اللفظية أشبعت المتفرج ضحكاً وتهليلاً وشدت أعصابه شداً جنسياً في بعض اللحظات . . ولكن عيبها أو خطرها قد زحف على بقية المواقف الجسدية فيها وأفقدنا أثرها المطلوب . وعلى سبيل المثال لا الحصر : موقف على الشبراوي الحاسم حيث طلب منه الاشتراك في قتل أخيه ، يتسلل أبو فرقة ويهيم في أذنه (عن الوصفة التي دبرها له لتقويته جنسياً) قائلاً : نعمت ؟ ! مثل هذه الألفاظ المفاجئة ليست من نوع التكتة التي تنبع من قلب المأساة مثلاً ، ولكنها مفرقات مسرحية مبالغ فيها تطلّش بذهن المتفرج عن التركيز فيما هو أهم .

ولقد حفلت المسرحية بكثير من الخشوع الذي لا يخدم غرضها الأصل ، دون ضرورة موضوعية أو حتى فنية . مثلاً المشهد الطويل الساخن بين سامي البارد وزوجته الملتببة ، في فراشهما ، والذي استعصر في ذهني هل الفور شمداً مماثلاً بين بريك وزوجته مرجريت في مسرحية تينسي وليامز « قطة على سطح صفيح ساخن » ، هذا المشهد لم أر له أي ضرورة ! . ثم إن الحوار كثير ويحفل بالـ «بطاقات الشخصية» والمباراة العادية المألوفة. وكنت أفهم أن تكون الشخصيات تجريدية مثلاً أو تمثيلية ما دام المؤلف يهدف إلى غرض تجريدي أو فكرة مطلقة ، وإلا - ما دمنا نشاهد حياة واقعية بحثة - فهل يعقل أن تظل الأسرة هذا العمر الطويل ، المجهول ، دون أن يدخل أحدهم ليراه ؟ ! أم تراه كان مثلاً قطعة حجر ملقاة في البئر لا مطالب لها على الإطلاق ؟ لذلك فإن لحظة التأكد من وجوده أو عدم وجوده لم تكن مقنعة بالدرجة الكافية . . لأنه كان يكفي الأمر كذلك أن يفتح الباب ولو عفواً لكي نتحقق من ذلك - هذا إذا سلمنا بهذه المقدمات المتناقضة . إن هذا العنصر في تقديري أفقد الموقف

دراميه وكان واضح الافتعال . ثم ما قيمة أن يقدم لنا هذه المسرحية أستاذ أو بمعنى أدق شخصية كالتى قدمها لنا ؟ لقد كنت أحس بأنه مفروض على المتفرج وعلى أحداث المسرحية، اللهم إلا إذا كانت مهمة ملء التزويرك ليتحرك الممثلون، وظيفة درامية طارئة ارتباط عضوى بالتركيب الفنى . هذا ولم يكن هناك داع بالمرّة لأن يمحى فى السخرية والريفة بالأساتذة والمتقنين والمترفين وما إلى ذلك من رجالات المجتمع بلا مبرر مفهوم . . أما نكته الاجتماعية فكان من الممكن تضمينها فقرات الحوار مثلاً حدث . ومن الملاحظ أن احتكاك المؤلف بالسينما قد عيشه فى « مود » سينمائي أثناء كتابته لهذه المسرحية . . فجاءت المشاهد سينمائية أكثر منها مسرحية ، حتى فى تنابها واضطرابها . ولقد ساهم المخرج

سعد أردش فى إضفاء لون من الإغراب على جو المسرحية ، كتشكيله للديكور مثلاً ، ورمسه للحركة المسرحية : فقد كان المحامى مثلاً أثناء احتدام النقاش بينه وبين فريدة يصعد السلم ويكلمها من فوق ليعطى بذلك الإيحاء بأنهم يدوسون ذكرى هذا الأب وأشلاءه . وكنت أرى أن من الأفضل عدم استعمال الأسلوب التصويرى فى الإخراج ما دام النص أصلاً ليس تمثيلياً . إلا أننى رغم ذلك لا أملك إلا أن أقول كلمة التقدير لهذا المجهود الرائع الذى قدمه سعد الدين وهبه وسعد أردش . وتوفيق وسميحه وأمينه والبارودى ونور الدين وناهد والجزيرى وأبو زهرة ورجاء وعنانى ، وكذلك رجال الإضاءة فى هذا العمل الطيب .

خيري شلبي

محمد الفيتورى ..

والصبيحة الإفريقية

إضافة جديدة لخصاد الشعر الحديث . . نلتقى بها فى الديوان الثالث للشاعر محمد الفيتورى « اذكرينى يا أفريقيا » . . . وإذا كان الفيتورى فى ديوانه الأول « أغاني أفريقيا » الذى صدر منذ سنوات عشر . . يحنق بالمرّة . . وينطوى فى ضياعه وصمته الذائق . . ثم تأخذ روحه تشف . . ورؤيته تتسع وتمتد فى ديوانه الثانى « عاشق من أفريقيا » حين ينتقل من حزنه الخاص إلى أحزان شعب يتمزق ويمانى ويلات الضياع والقلق . . فانه فى ديوانه الجديد يزلزل ما بين نفسه وبين الشعر فى ثورة خلقة وإحساس عميق بالحياة :

وددت لو قبلت تلك الجبهة السمراء
فهي سحابة ترش الأرض بالنفاء

وهي حامة بيضاء . .

طارت ألف ميل

وهي الرصية التى أوصى بها

جيل النبين هذا الجيل . .

إن جبهة أفريقيا تغيرت لدى شاعرنا بصورة جديدة أيضاً . . فلم تعد أفريقيا هذا الركام الأسود . . أو التى تصدر قوافل الرقيق التى تشكو الضياع واليأس والخضوع والذلة . . وتمزق على جذران السجن الطاغية . . وإنما أصبحت حامة بيضاء تهفو بالسلام وبالفرح الكبير . . والفيتورى بذلك إنما يمسح بحور الأشياء . إنه يفتى قلبه وفكره من مآثر ماضى وطنه . . وأمجاد حاضره . . ثم هو يضيف إليهما أبعاد المستقبل فى رؤيا واضحة . . ونبرة واعية بأعداد عصره وقارنحه :

زماننا ضاع . . وضاعت البحار
وضاعت الأصداف في المحار
والذين قدموا من بعدنا
سيصبحون مثلنا

.....

ما لم ينفروا الزمن
ما لم يمزقوا القلاع

وليس من شك أن هذا الموقف من
العالم الذي انتهى إليه أخيراً شاعرنا
الفيثوري ليكاد يلقى الضوء الواضح على
تفكرته الجديدة إزاء الأشياء . . فقد رأيناه
في أكثر من موضع في الديوان يعالج
المفاهيم المصرية . . بإيحاءات جديدة
ذات رؤى وظلال جديدة . . وكأنه بذلك
يحاول خلق ميلاد جديد للحياة . . وبث
الروح في الحزن والفربة والضباب ليحيلها
إلى سرور . . ومعرفة . . واهتداء . .
ففي قصيدته « الغريب » يقول :

الناس يولدون أغراباً

وحين تلتقي الفربة بالفربة في طريق
يولده طفل الحب والمعرفة

أجمل منه لم تشاهد قط عينا

لأن أطفال الحياة حين يولدون

يخضوضرون لحظة

وينفججون ثم يسقطون

في قبضة الماصقة

لكن طفل المعرفة . . .

يخضر أشجاراً على طول الطريق

إننا نحس في هذه القصيدة إيقاعات

جديدة حقاً . . فلقد نجح الشاعر تماماً في

عقد المقارنة . . فأبدع في علاج هذا
المفهوم المصري وأضفى خلقاً جديداً
واضح المعالم على ميلاد المعرفة . . ومثل
ذلك أيضاً في قصيدته « عن الشعر والكلمات
الميتة » فالشاعر فيها لم يعد يمتزج أبداً
بموت الكلمة وسط ضجيج الحياة . .
وإنه ليتساءل في دهشة :

ماذا يبقى للناس

لو ماتت كلمات الشعراء

فالكلمة لدى الشاعر هي كل

ما يملك . . وهي غير ما يمتلك . . ولكنها

مع ذلك يجب ألا تكون غاية في حد

ذاتها . . فهي مفاتيح لعوالم أرحب

وأبعد . . يطل الشاعر عليها . . .

ويعايشها . . وينسى مشاعره تحت سهاها .

وبقدر ما تكون قيمة الكلمة ورونقها

وإثارتها بقدر ما يكون عالمها وسهاها .

ولذا نجد الشاعر ينادي بسمو الكلمة .

إننا ونحن نلتقي بعدد من تلك اللقطات

عبر الديوان إنما نستشعر هذا البون الشاسع

في عمق التجربة، والذي يختلف تماماً عما

أحسناه من قبل في ديوان الشاعر

السابقين . . إننا نؤكد للشاعر هنا اعترافه

الذي صدر به ديوانه « أعتقد أن الشعر

يولد في الصمت . . ويموت بالصمت . .

يتنفس في الجهازة . . ويختنق بالعزلة » ،

بل ونبارك له أيضاً قوله : « وفي السنوات

الأخيرة . . كان لا بد لي من زلزال . .

يحدث شرخاً عميقاً في الجدار الذي انتصب

. . ما بين نفسي وبين الشعر . . ووقع

الزلزال » إنه الزلزال الذي عبر به

الشاعر جدران سجن « جميلة » في الجزائر

ليقول لها :

أنت هنا حامية تحجل

في قدمها السلاسل

.....

لا تطرق رأسك يا جميلة

لا تحفضي جبهتك النبيلة

وهو أيضاً تلك السخرية التي ألقى

بها على رأسه الألم في قصيدته « البنفسجات

الثلاث »

بداية الرواية الألم . .

خاتمة الرواية الألم



أكثوبة هي الرواية

أكثوبة هو الألم

وأستطيع أن أقف مطمئناً مع أكثر

من لفظة ذكية . . وإيقاع صادق يضرب

بأجنحته في أعماق تجربة الشاعر . . .

وتكثيف واع متميز لظلال رؤى إنسانية

لقضايا العصر . . أما قوالبه الشعرية

فهى متنوعة في الديوان . . فطوراً نجدها

قوالب قصصية تضي على القصيدة

تماسكاً عضوياً متكاملًا . . ولعل أروع

مثل لذلك قصيدته « البحار المعجوز »

و « مقتل السلطان تاج الدين » وطوراً

آخر نجده يخرج قالبه بالحس المرهف

فنستشعر منه درجات متفاوتة من المشاعر

الإنسانية الخفية بالتفاؤل والأسى . .

وبالرضا . . والخيامة . . ولعل قصائده

« رسالة إلى الخرطوم » و « أغنية حول

الشمس » و « الغريب » و « استأنف فيل »

أمثلة واضحة لهذا المتناول . . أما أخذه

بالرمزية فقد يقرب به إلى حافة الغموض

في القليل من المواقف . . ولكن الشاعر

في البقية الكثيرة الزاخر بها الديوان ينجو

من هذا الانزلاق ، حيث سرعان ما يتهد

خلال سياقه ليشرق على رحابة العالم مؤمناً

بأنه إذا كان من حق الشاعر أن يستعمل

ما يشاء من أدوات التعبير عن تجاربه . .

فإن من حق القارئ أيضاً أن يتلمس خطأ

تلك التجارب دوماً ضباب كثير يحول

بينه وبين الرسو على أرضها . . بل

ومعاشتها . .

وأخيراً . . فالديوان - بحق - يعد

إضافة جديدة لحصاد شعرنا الحديث . .

زلزل فيه الفيتوري عشقه لأفريقيا . .

فأضفى عليه وعياً فضالياً جديداً .

أحمد سويلم

زائر الصباح ..

وأزمة القصة القصيرة

هل عندنا حقاً ما يسمى بأزمة القصة

القصيرة ؟

إن الإجابة على هذا السؤال تتطلب

منا بالضرورة أن نتجه أول ما نتجه إلى

البحث وراء أزمة الواقعية في الأدب

بشكل عام ، والقصة بوجه خاص . فلقد

حمل كتاب الواقعية لواء القصة القصيرة

زمنًا طويلاً حتى ارتبط هذا الفن بالأسلوب

الواقعي ، والواقعي الاشتراكي في التعبير .

بل إننا لنلاحظ أن الثورة على الواقعية

كأسلوب في التعبير تبلو آثارها السريعة

في البحث عن أساليب جديدة لكتابة القصة

القصيرة . . ولهذا يمكننا أن نقول إن

مشكلة كتاب القصة القصيرة تتلخص

فيما نستطيع أن نطلق عليه « أزمة البحث

عن أسلوب » .

وأمانا مثال على ذلك كاتبنا الشاب

فاروق منيب ، فقد تبلورت هذه الأزمة

عند فاروق منيب أكثر منها عند أى كاتب

آخر من كتاب القصة القصيرة ، فإذا

كانت مجموعته القصصية الأولى « الديك

الأحمر » تمثل الأسلوب الواقعي ، فإن

مجموعته الثانية « زائر الصباح » تعد

خروجاً على هذا الأسلوب . .

ويتبدى الأسلوب الواقعي واضحاً

عند كاتبنا وخروجه على هذا الأسلوب في

نفس الوقت ، من خلال تصويره لشخصية

البطل وتحديد له أبعاد هذه الشخصية . .

فالبطل في مجموعة « الديك الأحمر »

يمثل نموذجاً أو نمطاً . . الفلاح مثلاً يمكن

أن يرمز لآلاف ، بل لملايين الفلاحين في

مصر ، والموظف الصغير يمكن أن

يرمز لفئة صغار الموظفين في الحكومة، بل وأن يمثل أيضاً طبقة البورجوازية الصغيرة بكل ماتمانيه من عقد ومتناقضات، وكذلك العامل وغيره من الشخصيات. إن فاروق منيب حسب مواصفات الأسلوب الواقعي يتم بتحديد الأبعاد الخارجية لشخصية البطل. . . وقد يتأدى الكاتب في تحمل الواقعية فتستحيل الشخصيات على يديه إلى أنماط يصلح كل منها لأن يكون مثلاً لطبقة أو فئة معينة مبرراً عنها وناطقاً بلسانها، بل إننا في النهاية نرى كل هذه الأنماط وكأنها عدة صور أخذت من زوايا مختلفة لنقط واحد ألا وهو الإنسان كما يتصوره الكاتب الواقعي. . . ويبحث الكاتب من روحه في هذا الإنسان فيجب منا خلاصتنا مستمداً تفاؤله من وجهات نظر الكاتب الاجتماعية. . .

هذا البطل المناضل المتفائل يكاد يخفى من مجموعة فاروق منيب الثانية «زائر الصباح»، إن الكاتب هنا يقدم لنا بطله الجديد وهو في حالة مختلفة تماماً، وهو يتأمل تأملاً فلسفياً حزيناً. . . أي أننا نرى البطل هذه المرة من الداخل لا من الخارج. . . نراه وهو ينظر داخل نفسه ثم يمد النظر فيما حواله من أوضاع وعلاقات اجتماعية زائفة. . . ربما بدت لنا هذه الصورة ساكنة تماماً. . . إلا أن السكون في ظاهرها فقط. . . لكن أعماقها تموج بالحركة. . . وهذه الحركة تكن في عملية التأمل ذاتها. . . التأمل الذي يحصل البطل بعيد تقييم وجوده كله، أو كما يقول بطل قصة هروب «كان يحفظ جلسة هامة لا يذكر قائلها. . . أنا أفكر إذن أنا موجود. . . ومن يوم أن قبح في الحزن وهو يمنع عن التفكير. . . إذن لا وجود له. . . إنه يستيقظ الآن بعد عشرين عاماً ليفكر. . . ولكن في أي شيء. . . في الخلاص من قبه المظلم في الحزن».

لقد ألقى البطل الجديد إذن قنصاع التفاؤل، واتخذ له من الحزن والتأمل

رفيقين. . . وهو حزن مشوب بالملل والسأم، مبعثه الرغبة في الابتعاد عن طريق البحث عن الذات. . . إنه البطل ذو الأحزان الصغيرة، حزنه العميق يتفتت في داخله إلى أحزان صغيرة، قنوطه الصلد يتكسر في نهيرات منسابة، الأمواج تدفع مركبه المضطرب الضعيف، بصره يمتد عبر الأفق باحثاً عن شاطئ آمن يستريح فيه. . .

هذا الحزن هو طابع هذه المجموعة. ولكل واحد من أبطالها أحزانه الخاصة، فدرس التاريخ حزين شمتت روحه التكرار وضاق بالدفاع عن عصر إسمايل، وهو يحن إلى وثقة هراي المشهورة في وجهه الخديوي، ويستمد منها القوة والمزم وهو يواجه الناظر في قصة «خيال». . . والصحفى حزين وهو يواجه النماذج الزائفة، ويشتاق إلى قرينه حيث تنبع الأصالة من حياة الفلاحين البسيطة الصادقة، وهلافتهم الاجتماعية القائمة على الحب، وموظف الأرشفة حزين يخنقه الملل والركود ويشتاق إلى تغيير حاله فلا يجد مهرباً سوى الحلم. . . هذه الأحزان الصغيرة يمكن تركيزها في نوع واحد من الحزن. . . إنه حزن مبعثه الشعور بالغربة، شعور من يرى نفسه مختلفاً عن عالمه، وحيداً بين الآخرين. . . حزن الأصالة وهي تجد نفسها محاطة بالزيف من كل جانب. حزن الفن وهو يزود عن نفسه الركود والملل. . . إنه حزن يستمد البطل من طبيعة الكاتب نفسه. . . تلك الطبيعة التي تنفر من كل ما هو زائف، وتبحث عن الأصالة في منابها الفطرية. . . في القرية المصرية.

إن أبطال مجموعة «زائر الصباح» يختلفون عن أبطال القصص الغربي الحديث. . . إنهم أبطال لم يلقوا السلاح بعد. . . وقد يلجئون إلى الحرب. . . ولكنهم لا يجدون لهم ملاذاً سوى داخل

نفوسهم . . أنهم يهربون من عالمهم
الخارجي إلى عالمهم الداخلي ، وبالحلم
يهربون من الوعي إلى اللاوعي . . وربما
كانوا بطيحتهم أبطالاً هارين ، ففى
هذه المجموعة يتكرر نموذج المسافر
والهارب تكراراً ملحوظاً .

فهناك الهارب إلى البستان ، والهرب
بأحزانه ليحدث بها الأطياف كطيف
الشاعر ناظم حكمت فى قصة « زائر
الصباح » ، وكطيف الصديق الذى مات
وهو يصارع مرضاً غريباً فى قصة
« أحزان » . وكجزء من ثورة الكاتب
على الواقعية لا نعرف لكثير من الأبطال
سماه معينة . . . فالتصور النفسى
للشخصيات قد سما بها عن الطابع الحقيقى
الذى كانت تنتم به مجموعته السابقة
« الديك الأحمر » ، ولهذا لم يعد ممكناً فى
الواقع أن نطلق عليها أسماء بالذات . .
فالشخصيات فى معظمها تتحدث عن معانى
مجردة وجدت فى الشعر سبيلها إلى التعبير .
وكانت لغة المؤلف صافية عذبة حتى جاء
الحوار أقرب ما يكون إلى المتأجاة . .
متأجاة الشخصية لذاتها أو لغيرها مسن
الشخصيات . ولعل المؤلف حينما أجرى
الحوار بين شخصيه لم يكن يهدف من
ورائه إلى تطوير الحدث . . فالمجموعة فى
معظمها لا تقدم حدثاً تريد به أن يتطور
حتى يصل إلى ذروته . . ويقدر ما كان
الكاتب موفقاً فى استخدام القصصى ، كان
يحالفه التوفيق فى استخدام العامية أحياناً
فى الحوار ، وأما مثال من قصة « هروب » :
« رأى زوجته كأنها عروس فى سن
العشرين تنادى عليه بدلال وحنان . . فى
صوتها هوى وسكينة ومودة . . دعت
لنزهة قلبى فداعها . . خرجا معاً بين
صفين من الأشجار العالية . . شربا من
حياء أحد الأنهار العذبة . . معاً شقيقة
المصاير وهدهاة إيمان المرفرف . ألبسها
عقداً من الذهب المرصع بالمالس . . سرت
به وقبلته فى جيبته . . قال لها وذراعه
تطوق خصرها :

- عازره حاجة ثانية يا مكينة ؟
- ربنا يخليك . .
ولنتقارن بين هذا الانتقال المفاجئ
من الحلم إلى الواقع عن طريق الهبوط من
القصصى الشاعرة إلى العامية الساذجة ،
وبين هذا الحوار الذى يدور بين الفلاحين
وبين الصحفي الذى تحول من فرط زيف
مشاعره إلى تمثال وذلك فى قصة « الإنسان
والتمثال » .

- هل تصلكم الجرائد ؟
- لا
- ألا تسمعون الإذاعة ؟
- قليل جداً .
- يجب أن تفتحوا نوافذكم للحياة .
- نوافذنا مفتوحة لكن قلوبنا مغلقة
- لم ؟
- لأنكم لا تبحثون إلا عن مصالحكم
- وما الذى يتمبكم ؟
- الشوك يدمى أقدامنا ، ومجارى
مدينتكم قلوث مياه نهرنا العذب . .
- اكتبوا الشكاوى
- منذ خلقنا الله ونحن نكتب
الشكاوى . . .
لقد حقق الأسلوب الشعرى للكاتب
القدرة على المزج بين الحلم والواقع ،
وإذابة الحدود بين الزمان والمكان ،
واستخدام الاسترجاع والحنس فى الكشف
عن الواقع النفسى للشخصيات ، ولكننا
لا ندرى لأى سبب سمح الكاتب لنفسه
أن يضمن هذه المجموعة - التى تعد ثورة
على الواقعية - بعضاً من قصصه التى تمثل
اتجاهه القديم ، مثل قصتى « المرح »
و « صندل جديد » . . . وكم كنا نخشى أن
تفسد فلول الواقعية الطابع الشعرى الجميل
الذى تنتم به أفراد هذه المجموعة من
القصة القصيرة .

نجلاء حامد

ندوة القراء

دعوة إلى النقد :

إن مجلة الفكر المعاصر إذ تفتح صفحاتها لكل التجارب جاعلة من نفسها قاعدة لإطلاق الفكر الجديد ومحنة لتوليد الرأي الحر إنما تؤمن بفاعلية الكلمة الناقدة إيمانها بعلمية الرأي ومسئولية الكلمة ، فإذا كان الفكر حل وجود علامة الأمة فالتقد عامل من عوامل إيجادها ولذلك فجلتنا إذ تدعو كتابها أن يفكروا بكل حق وملاقة تدعو قراءها أيضاً أن يطالعوها بصوت عال وأن يملقوا عليها بكلمات النقد « فنحن أن كلمات النقد التنظيف دعائم تساعدنا على تأصيل الجذور ولبنات تمكثنا من الملو بالبناء .

ونحن إذ نفتح هذا الباب النقدي على مصراعيه ليلتقي فيه القارئ بالكتاب ، نرجو أن يكون هذا اللقاء لقاء حار لا لقاء درس وأن يكون لحساب - لا على حساب - قضايا الفكر المعاصر وإنسان القرن العشرين . . .

حول قضية اليمين واليسار

سيدي وأستاذي الدكتور زكي نجيب محمود

أحييكم أحسن تحية وأدعو لكم بدوام التوفيق - كما أبحث بصحياتي إلى مجلتنا الرائدة « الفكر المعاصر » وبعد :

فلقد تمتعت بحق بقراءة مقالكم « يمين الفكر ويساره » - ولكن في نقد أود أن أورد عليه وأرجو أن يتسع له صدركم - وكذلك نقد آخر على مقال الدكتور البراوي « اليمين واليسار في السياسة والاقتصاد » وهما المنشوران بالعدد الأخير مارس ١٩٦٦

أولاً : مقالكم :

ألم يكن جديراً بكم - وخصوصاً وأنتم بصدد تناول قضية اليمين واليسار في السياسة والاقتصاد أن تعرضوا للأصل التاريخي لهذه القضية الحيوية ؟ - فعل سبيل المثال - يذهب أستاذنا الدكتور حامد عبدالله ربيع - في سلسلة محاضراته على طلبة بكلور يوس العلوم السياسية هذا العام - يذهب إلى القول :

« لقد عرفت اليسارية في الحضارة اليونانية . وإذا كان هناك شيء من الشك في التفاصيل المتعلقة بتطور ظاهرة اليسار في الحضارة اليونانية - فنحن نعلم تفاصيل دقيقة عن هذه الظاهرة خلال الحضارة الرومانية . وخلال القرن الثاني (ق . م) ظهرت اليسارية في الحضارة الرومانية وأثرت تأثيراً واضحاً - ولو

بطريق غير مباشر - في تطور النظم السياسية الرومانية - فظهرت أولاً - في شكل إصلاحات زراعية قام بها « جراكوس » الذي أصبح اسمه علماً يعبر عن حزب معين اسمه حزب الشعب Populares والذي كان يقوده كاتيلينا Catilina والذي كان مصدراً لمجموعة من الحركات الثورية ابتداء من الحرب المدنية خلال القرن الأول (ق . م .) وانتهى بها يسرى بالحركات الاجتماعية والتي أحد مظاهرها (ثورة إسبارتاكوس) . حزب الشعب هو إذن المصدر الأول - من الوجهة التاريخية لفكرة اليسارية - حيث نجد فكرة اليسارية يعبر عنها باللغة اللاتينية بكلمة (Factio) وهي في المفهوم الفكري تفرض خصائص ثلاثة :

أولاً : فكرة الثورة أو الثورية - أي - فكرة الخروج على النظام القائم ولو بالقوة .

ثانياً : العنف - وهذا نتيجة طبيعية لفكرة الأولى - فالإنجاز للعنف هو الطريق الطبيعي لإصلاح النظم القائمة .

ثالثاً : عدم قبول النظام القائم لا فقط في تفاصيله ، بل وفي مجموعه أيضاً . . . إلخ .

وعلى هذا النحو يمضي تحليل أستاذنا الدكتور ربيع لقضية « اليسار واليمين » . وبالطبع فإنني لا أريد أن أفرض عليكم - مقدماً - ميثودولوجية أو منهجية معينة ولكن فقط أقدم



برجاء بمعاودة تناول هذه القضية على نحو أكثر اتساعاً وتفصيلاً وتعمقاً - فإن هذه القضية أصبحت بحق جديرة بالبحث والتحليل والمناقشة العميقة .

ثانياً : مقال الدكتور راشد البراوى :

... ألاحظ أنه قد أهل بعض جوانب المشكلة أو القضية التي أعلن عنها عنوان المقال ذاته . فكان على الدكتور مثلاً أن يتناول بالبحث المتعمق قضيتي « التنقيح » Revisionism - وكذا الاعتقاد الدوجماتي (Dogmatistic Belief) وأثرهما في الخلاف الإيديولوجي الناشب اليوم على أشده بين اليمينيين والسوفييت - أي اليسار واليمين داخل اليسار ذاته .

كذلك لم يتعرض لقضية اليسار واليمين داخل اليمين نفسه بطريقة متعمقة تضيء غلظة الدارسين - فقل سبيل المثال أيضاً - تعرض الأستاذ ماك إيفر R. M. MacIver في مؤلفه « الدولة الحديثة » The Modern State - أكسفورد ١٩٦٤ لهذه القضية - حيث يجدد القارئ يحلل ظاهري اليسار واليمين داخل اليمين ويفرق - وخصوصاً في المجتمعات الغربية - أي اليمينية البورجوازية - بين أربع أنواع من الاتجاهات السياسية هي : (وهو بصدد تحليل الأحزاب السياسية الغربية) :

اليسار المتطرف - اليسار - اليمين - اليمين المتطرف - وتحت البند الأول - يضع الشيوعيين والاشتراكيين - وتحت البند الثاني يضع الراديكاليين والليبراليين وتحت البند الثالث - يضع المحافظين أما تحت البند الرابع فيضع الرجعيين .

وهو يفرق بعد ذلك بين أمرين : المبادئ ، والاتجاهات ، ويرى أن المبادئ التي تحكم « اليسار المتطرف » هي : المطالبة بالملكية العامة لأدوات الإنتاج مع إلغاء الأرباح الفردية الخاصة والريع والفوائد الخاصة . أما مبادئ اليسار « فقط » فهي المناداة « بالإشراف العام » أو الرقابة العامة Public or Common Control « جزئياً أم كلياً » على النظام الرأسمالي . أما المبادئ التي تحكم اليمين سواء المتطرف سواء اليمين فقط هي : استمرار النظام الرأسمالي مع حد أدنى من الرقابة السياسية « رقابة الدولة » فيما عدا ما يتعلق بالترقية الجمركية الحامية . هذا عن المبادئ - أما عن الاتجاهات ويرى أن الاتجاهات اليسارية المتطرفة واليسار « فقط » هي أنها :

ضد الاستثمار والامبريالية - وهم سلمييون وثوريون وإصلاحيون - ويتميزون « بالشعور بالانتماء إلى طبقة معينة » . أما اتجاهات اليمين المتطرف واليمين فقط - فهي أنهم إمبرياليون وقوميون « يؤمنون بالقومية » و « صناعيون » و « حربيون » أي الروح العسكرية » وكذلك يتميزون بالشعور بالانتماء إلى طبقة معينة . الخ .

وختاماً أرجو أن يكون صدركم رحيماً لتقبل نقدي واقتراسي . . . والسلام عليكم .

خالد محمود الكوي

بكلية الاقتصاد - القاهرة

قسم العلوم السياسية

« إن الحقيقة عيرة المثال ، لا تنال ، إلا بتعاون الجهود » . . . أرسطوطاليس .

من أروع ما طالعته في عدد - الفكر المعاصر - الثالث عشر ؛ تلك الدراسة القيمة الجادة ، التي قضمتها صفحات هذا العدد - والتي ألفت مزيداً من الضوء الكاشف حول هذه القضية : قضية « اليمين واليسار » في شتى ضروب الفكر المتعدد الجوانب .

وما يدعو إلى الانتباه والاكبار وإعمال التفكير تلك المقدمة المنطقية التحليلية التي افتتح بها الدكتور زكي محمود أبحاث هذا العدد ، والتي جاءت بمثابة دعوة منهجية منظمة تدعو وتحث وتنبه إلى ضرورة التعمق والاسترشاد ، والنظرة العلمية الناقدة البناءة - في هذا العصر - الذي تتصارع وتتخاصم فيه - يميناً ويساراً - تلك المذاهب المتباينة النزعات والاتجاهات ، وفي معتقدي أن تقسيم الفكر وتفريره إلى يمين ويسار ، تقسيم اعتسافي مصطنع . فهل يمكن لنا أن نقول عن فكر جان بول سارتر أنه يساري ملتزم وأن ديكاوت وفكره يميني غير ملتزم ، إن المرء ليجب حيناً يدرك تماماً أن في هذا الحكم - افتخائاً على كل من المفكرين سارتر وديكاوت لا سيما وأن السارترية كذهب فلسفي - تشتمل في تركيبها على الديكارتية بدرجة كبيرة . وليس من المنطق أن نقول إن هذا الفكر أو ذاك يتصف بأنه يميني أو يساري ؛ ولكن الأكثر منطقية أن نقول إن هذا الفكر إنساني أو غير إنساني ، تقدمي أو رجعي ، بمقدار تحريره للإنسان وكل ما هو إنساني . كما يمكن أن نعم الحكم أيضاً على فلسفة (مكيافل) بالقول بأنها فلسفة انهزامية تستعبد الإنسان وتهدد الحرية الإنسانية وتدمرها تدميراً . وبعبارة الدكتور زكي نجيب محمود في مقاله الافتتاحي : « إذ ماذا يمنع أن يكون المواطن الواحد اشتراكياً في نظراته الأولى ثم يحدث أن يكون شاعراً ينظم القصيد أو لا ينظمه في الحياة والموت ، في الزوال والخلود » . . . « إنني أتصور تشكيلات من الفكر كثيرة كلها جائز الحوث » إن العلم والتقدم العلمي ، لا يصدران عن الجهود المنعزلة بمعزل عن بعض ، بل يصدران - بادئ ذي بدء - عن حرية التنافس الفكري .

فإن الباعث على التطور والتقدم هو تنوع المادة التي يمكن أن تكون موضوعاً للانتخاب الطبيعي ، وكل محاولة تسمى إلى توحيد العقول بين البشر ؛ فأنما تمنى شيئاً واحداً : هو القضاء على التقدم .

اليمين واليسار في الفن : رسيس يونان .

بحث متعمق ؛ لكن لست مع الكاتب الفنان حينما يقصو في حكمة القاطع على الفن الأكاديمي كوصفه بالرجعية وركود الروح . إذ كيف يتسنى له أن يفاضل بين عمل في وآخر على أسس تاريخية . فكما يقول كليف بل في مؤلفه عن الفن Art : بالرغم من أن تطور فن التصوير من جيوتو Giotto إلى تيسان Titian قد يكون ذا أهمية تاريخية ، لكنه لا يستطيع أن يؤثر في قيمة أية لوحة من الناحية الجمالية .

والحقيقة التي لا أعتقد أنها تغيب عن ذهن الفنان رسيس يونان أننا نتعلم أن نرى فن الحاضر عن طريق إدراكنا لفن الماضي . وإذا كان الفن يتجاوز حدود زمته ، إلا أن الفنان - كما يقول الكاتب - لا يعيش خارج التاريخ . فهو يفعل بلا جدال بروح عصره ؛ فلنأخذ نساء الكاتب ؛ أليست الأكاديمية معبرة عن روح العصر الذي عاشت فيه ؟

أليست الأكاديمية مقدمة ضرورية لتطوير لكل المذاهب الفنية الحديثة والمعاصرة ؟ وأليست هي المؤسسة لتقاليد الفنية التي لا يمكن اغفالها في الأعمال الفنية سواء في القديم أو الحديث ؟

فكما يقول بيكاسو : « لا يوجد ماضٍ ولا مستقبل في الفن . . . فالفن الإغريقي والمصري القديم لا يتعلق بالماضي فقط ، بل لا يزال أكثر حيوية اليوم عما كان بالأمس : (انظر : معنى الفن The Meaning of Art لهربرت ريد Herbert Read, Pelican's Books)

وبعد ذلك يضمنا الفنان رسيس يونان في حيرة أو قل في متاهة فيما يتعلق بالمعنى الحقيقي في الفن وما هو المقياس الحقيقي أيضاً الذي يمكن من طريقه أن يفاضل بين فن أصيل وفن آخر غير أصيل ؟ إنني أسأل الفنان صاحب المقال ماذا يقصد بنظرته الدقيقة إلى الفن من حيث مضمونه الروحي ؟ وما هو الموضوع الحقيقي في الفن ؟ إن العمل الفني ما هو إلا تعبير عن معنى أو انفعال أو إثارة يحسها الفنان في العالم الخارجي فيترجمها بأسلوب تتوفر فيه عملية البحث عن علاقات الخطوط والمساحات والألوان والأشكال في صيغ جمالية لها وحدتها وطابعها المميز ؟

وماذا يقصد الكاتب بالمشق في الفن ؟ وماذا يقصد بالصفاء والانسجام ، والتوقد والجيشان في الفن ؟ عبارات ثرية جميلة تفقد عنصر الدقة والتحديد . هل يمكن لنا أن نحكم على الكلاسيكية بالرجعية والتخلف وأن نحكم أيضاً على الرومانتيكية بالثورية والتقدم . إن الكاتب قاته أن يفسر لنا - كما هو المؤلف - علاقة الشكل والمضمون في الفن والأعمال الفنية جميعها .

والواقع أنه إذا كان الفن ، ليس مجرد نسخة مكررة للواقع ، فهو ليس تميراً فقط عن الحياة ، وإنما هو إثراء وكشف وتعميق للحياة والطبيعة البشرية .

إن السبل الفني ، كما يقول كروتش : كل كامل في ذاته ، مطلق في فرديته .

لقد كان من الأصوب - منطقياً - للكاتب - أن يحكم على تاريخ الفنون عامة بمقياس التطور والتقدم القائم على تنوع المادة الموجودة في الطبيعة .

إن الفنان لا يمكن وضعه في صيغة أو قالب أو إطار ثابت ، إنه شديد الحساسية بعالمه الفني ؛ لأنه بطبيعته الأصلية ثائر . ومن الخطأ أن يربط إلى سلاسل غريبة طارئة على العمل الفني كأن نقول إن هذا الفنان تقدي لزعته اليسارية الملتزمة ؛ وأن هذا الآخر رجس لزعته اليمينية المحافظة غير الملتزمة .

فالفنان كما يرى هربرت ريد يحاول التعبير عن مشاعره أكثر مما يحاول تسجيل مشاهداته . إن رسالة الفنان الجوهرية هي كرسالة الشاعر - على حد تعبير بول ايلوار - « هي أن يمنع الناس الرؤية » .

وعلى الجملة ينبغي أن ندع جانباً معظم الاعتبارات الاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية - ميمناً ويساراً - إذا كان هدفنا الحقيقي التقييم الصادق للأعمال الفنية .

ويخطئ كل من يظن أن الحقيقة الجمالية يمكن أن تخضع للقوانين العملية ؛ لأن الحقيقة الجمالية كاملة وتخرج عنها هذه الحقيقة العملية أو كل ما هو نافع أو عمل .

لأن الغاية القصوى التي تطلب في الفن عامة هي تمهيق إحساسنا نتيجة للنظرة العميقة الواعية إلى العمل الفني على أنه وحدة عضوية متكاملة .

ويتعبر جان بول سارتر نقول إن « الفنان لا يقصد أن يرسم على اللوحة علامات ؛ ولكنه يريد أن يخلق شيئاً » .

ولا يمكن تقييم العمل الفني بتقديم المضمون على الشكل فالأشياء في ذاتها والمضمون في ذاته ليس مضموناً إلا في شكل فن ، والأجزاء لا تعتبر أجزاء إلا في كل فن . هل يمكن الوصول إلى أحكام عامة عن نماذج الفن المتنوعة أو نماذج البشر المتباينة ؟ ليس من الصعوبة بمكان تحقيق ذلك فن وجهة النظر المنطقية والعلمية يمكن أن نقول - مع هربرت ريد - إن الواقعية والمثالية والتعبيرية والبنائية هي جميعاً ظواهر طبيعية . وأن جميع المذاهب المتنازعة الحديثة والمعاصرة في الفن بوجه عام « إنما هي من مخلفات التحيز والجهل والنظرة ضيقة الأفق .

خميس سعد محمد



لقد كانت المقالات التي قدمتها المجلة في عددها الماضي حول قضية اليمن واليسار في كل مجالات الفكر ، والتي تمثل فيها المنهج العلمي الدقيق والروح التقدمية الهادفة - خطوة رائدة وناجحة إلى حد بعيد . . بل لا يمكن لأحد أن ينكر أثرها البالغ في تاريخ المجلة وفي نفوس القراء ، وليس ثمة مجال للشك في أن هذه الخطوة من شأنها أن تجعل كل عدد من أعداد المجلة يطل من منبره على المثقفين في كل شهر يمرض عليهم تصديه لأهم القضايا الفكرية المعاصرة التي تثير في الأذهان غبار التساؤل ، في مناقشة أهم ما يميزها الوضوح والسلامة شكلاً ، والإيجابية والشمول مضموناً .

فإذا كانت الخطوة الأولى من اليمن واليسار فأنامل أن تكون قضية الالتزام ضمن خطواتكم القادمة أدامها الله . هذا . . وقد رأيت تجاوباً من مع المجلة أن أعرض ببعض الاقتراحات فربما تحظى منكم ببعض التأييد :

١ - تقديم شرح موجز وبسيط في كل عدد لواحد من المصطلحات أو المذاهب الفكرية . . كالتبراجاتية والشخصانية والظهرانية وغيرها بحيث يتضمن الشرح أصل المصطلح أو المذهب وظروف نشأته الزمانية والمكانية - معارضيه ومؤيديه . . تأثره وتأثيره - أو نحو ذلك ، فكثيراً ما تقابل القارئ - غير المتخصص طبعاً - أسماء بعض هذه المذاهب دون أن تكون لديه فكرة سابقة عنها فتعجز عليه العبارة ولا يمكنه معرفة المقصود بها .

٢ - تقديم شرح موجز وبسيط لحياة وإنتاج أحد أعلام الفكر في مختلف العصور . . ويمكن أن يتم ما عرضته في الاقتراحين على شكل قطاع جانبي في إحدى الصفحات - والرأي لكم .

٣ - تخصيص مقالة كاملة تعرض بما يمكنها من التفصيل لواحد من الكتب الفكرية الهامة ذات الأثر الواضح في التراث الحضاري العالمي . . مثلاً الأورجانون الجديد لبيكون ، مبادئ الفلسفة لديكارت ، معيار العلم للفراي ، محاضرات في فلسفة التاريخ لهيجل إلى آخره . .

٤ - إقامة مسابقة سنوية بين الشباب لكتابة مقالات أو إعداد بحوث قصيرة عن موضوع معين يتناسب وإتجاه المجلة . . ويمكن أن تحدد جوانب المسابقة بالشروط وعلى النحو الذي ترونه .

هذا . . وما هو جدير بالذكر أن ما يتصلى له السادة كتاب المجلة في كتاباتهم إنما هو بيان لأحدث المواقف التي يتعرض لها مذهب فكري معين أو ما شابه ذلك . . لكننا نريد التلميح إلى الأصول بشكل أو بآخر ليعلم من لا يعلم . . ذلك لأن المجلة بهذا الشكل إنما تخاطب طبقة محدودة مهما كان عددها وهي طبقة المثقفين . . بل كبار المثقفين . . ولكننا نريد أن يزيد هذا العدد . . بمعنى أن يتسع صدر المجلة بحيث تشد إليها من هم أقل من المستوى الجامعي . . المستوى الثانوي مثلاً . . حتى تكون

بداية انتباه الأذهان للمجلة بداية مبكرة . . وبالتالي يزيد للمدد المكتف حولها المشيع بروحها . . ومن ثم يمكننا المساعدة في خلق جيل يعرف كيف يواجه تفكيره . . وهل من غاية لجيل يعيش اليوم إلا أن يمهّد الدرب لجيل سيأتي من بعده .
إن هدف المجلة في رأيي هو أن تفتح أبواب الفكر للناس وتشيعه بين الجماهير ابتغاء مساعدتهم على مواجهة مشاكلهم الخاصة وترقية المستوى الفكري بالتوجيه المستنير الواعي .
ومع تحياتي وشكري . . أرجو أن يسدد الله خطاكم لما فيه خير أمتنا . .

فؤاد محمود قنديل

استديو مصر - الجيزة

•••

- نشكر للأديب الفاضل تحيته الكريمة ، ونعده بأن ننظر إلى مقترحاته البناءة نظرة التقدير وعاوله التنفيذ ، لكننا نضع أمامه برنامج المجلة في خطوطه المريضة ، وهو أن تقصر نفسها على قضايا الفكر وتياراته ، في المدة التي تقع ما بين الحرب العالمية الثانية وبومنا هذا ، فلا تعرض لما هو قبل ذلك إلا بمقدار ما يكون ذلك توضيحاً لجلور نبئت منها فكرة معاصرة .



المحترم الأستاذ الدكتور زكي نجيب محمود رئيس تحرير مجلة الفكر المعاصر .

تحية طيبة إسلامية عربية خالصة ، وتحنيات الرقي والازدهار . وبعد . . فإنه لمن دواعي السرور والفرحة الكبرى أن أكتب لكم هذه الرسالة وأنا جد سعيد بعد أن انتهيت من التهام العدد الأخير - ١٢ - وقبله الأعداد - ٩ - ١٠ - ١١ - من مجلتيكم الفتيّة . وهذا ما حملت لي الظروف ، حقاً إنه الفكر المعاصر بما فيه من حلول للمشاكل ، والقضايا التي تشغل بال عصرنا ، وجوانب ذات أهمية كبرى قدمتها وحللتها مجلتيكم القويّة . . . الجديدة . . الأمر الذي جعلني لا أملك زمام نفسي وأطلق من مدينة الجزائر العاصمة من وسط حيها الجامعي ، ومن بين مئات الطلبة مهللاً ، ومعبراً عن خلجات نفسي ، والانفعالات الذاتية التي شعرت بها وأنا أقرأ مجلة لأول مرة أراها تعبر حقاً عن عنوانها وعلى أنها تستحق أن تسمى بهذا الاسم . . وكأني بها المجلة التي تمنيت قراءتها والاحتفاظ بها في مكتبي ، لأن مجتمعتنا التي يتطلع إلى النمو المستمر - المعنوي والمادي - وخاصة الطلبة التي هي دعامة المستقبل ، يفتقر إلى مثل هذه الأفكار ، وتوجيهات قادته المفكرين ، ولآرائهم التي تنمي وتقوى فكره الظمان إلى ثقافة سليمة . . .

الأستاذ المحترم ... إن صدي صوقي لا يبلغ مدهاء إن صرخ
أو نادى ، ولكن تجمع الأصداء ، وحصرها في حيز محدود
هو خير وسيلة لغاية يريد بها ويرجوها كل حر تقدي لوطنه
الصغير والكبير . الواقع أن فكرنا أصيب بشلل في هذا البلد ،
يحتاج إلى منقذ ، ويحتاج إلى موجه يوجهه إلى طريق سوى ،
ويبحث له ما يتداوى به ليكون فرداً صالحاً في مجتمع صالح كان
بالأمس قنوة لغيره ، ومنارة يستضاء بها فكره ، فأصبح اليوم
أو كاد أن يصبح في زاوية النسيان وحكى هذا نتيجة ما أشاهده
من حولي وأسمعه كل يوم من أفواه شباب آسف له ، شباب مثله
الأغل الثقافات الأجنبية لأنه منها ارتوى . وكم أفتخر وأنا أعود
لتاريخ ، إلى المجد الذي صنعناه بالأمس فربيع عليه العدو واتخذته
سلاحاً ضدنا يهاجمنا به ، ويخربنا به ، وفنتنا بالشلل ، وعدم
الموضوعية ، كم أفتخر وأنا أقرأ عن مفكر عربي ساهم حقاً في
ركن من أركان الفكر ، قديماً كان أم معاصراً . . . أو مفكراً
عربياً زارنا فحاضر بجامعتنا سلسلة محاضرات كانت مدار نقاش ،
وقبله افتخار وتهليل ، واعجاب ، وهذا ما حدث بالفعل في هذه
الأيام شهر مارس بالجامعة الجزائرية من الدكتور محمود قاسم
عميد كلية دار العلوم بجامعة القاهرة . لقد مثل النزعة الفكرية
المعاصرة ، والثورة الفكرية في بلدنا العربي كمة الفكر ومن
أراد أن يتشقف ، أطيب مفكر من بلد طيب . . . في النهاية الأستاذ
المحترم . . . أرى من واجبي ونزعتي العربية أن أبث تحياتي
وتحيات التقديرية لكم ، وتشجيعاتي لمواصلة الطريق ، وأغل
سلامي الأسمى الحار إلى كافة موظفي المجلة . . . كما أبث لكم
باقتراساتي التالية :

١ - الاعتناء بالفكر العربي .

٢ - كتابة مواضيع متسلسلة عن الفكر الإنساني وتطوره
وبما حذا لو كانت على هذا الشكل : الفكر العربي وتطوره من
خلال مفكره . . . وأيضاً عن الفكر الأوروبي وتطوره من
خلال مفكره . . .

٣ - باب في كل عدد يحوره مفكر من مفكري مصر عن
مواضيع مختلفة .

٤ - العدد السنوي يكون عدداً ممتازاً عن كل فن من الفنون
أو مفكر من المفكرين .

الطالب بالأشهب محمد

حي ابن عكنون الجامعي جناح ل رقم ٢٠ أ
ج . د . ش الجزائر



تحية طيبة وبعد :

لقد قرأت بالمجلة مقالاً للأخ مغاوري همام مرسى في باب تنوير
القرء يهاجم فيه السريالية واللامعقول والوجودية فأبنت لسيادتك
بتمليقي هذا على مقال الأخ المذكور .

إنه كثيراً جداً ما ارتفعت صيحات المعارضة ضد اللامعقول
والسريالية والوجودية والتجريد الذي هو في نظري فن أيديولوجي
لهذا العصر وأعتقد أن مهاجمته ناتجة عن عدم تفهم كامل لحقيقة
حياتنا فحياة الإنسان في هذا العالم ليس لها هدف وأنا أردد مع
الحيام رباعيته :

ما أفاد أفكك النوار رجماً من حياتي

لا ولا زاد جبالاً أو جلالاً بوفاتي

أنا لم أسع على مرمى في دار الشئثات

ما هو المقصود فيها من حياتي وماتي

وإلا فليقل لي الأستاذ الناقد أي هدف من حياة الإنسان ؟
وجود لم نختره وحياة كآ . . . صواب تنتهي بالموت الذي لا تختاره
أيضاً فهو عزق بين الأمل واللامبالاة إن الحياة كلبية كبيرة أو
قل غلطة كبيرة فلا تحاول أن تجد ما يسرنا فيها بأن نجعل هناك
هرفاً وتقاليد نسير عليها ألا يكفي أننا مجبرون على الوجود في
الحياة ومجبرون على الموت حتى نجبر أيضاً على عادات وتقاليد
أو قل قيما وبرتوكولات نسير عليها في حياتنا إني ، لا أجد أي
مبرر وجيه يدفعني على التمسك بقيم كانت أيديولوجيات لمصور
مضت فان كانت رقة لامارتين وعاطفة جان جاك روسو ونقوش
ميكل أنجلو وليوناردو دافنشي هي الفن الأيديولوجي في عصورهم
فان فلسفة سارتر وتناقض أندريه بريتون وعبث صموئيل بكت
ورسوم بيكاسو وسلفادور دالي وشعر بودلير ، س . ت . أليوت
هو الفن الأيديولوجي لمصرنا فإنسان هذا العصر هو ما وصفه
شاعرنا الراحل كامل الشناوي بقوله :

كهارب ليس يدري . . . من أين ؟ أو أين يمض ؟

شك . . . ضباب . . . حطام . . . بعضي يمزق بعضي

وإلا إذا كان لا يتصف عالمنا باللامعقول فقل لي ما هدف
هتلر من اشغال نازحرب كادت تودي بالبشر ، وما هدف جونسون
من ضرب الأبرياء في فيتنام ، وما هدف بان سمث من خلق مشكلة
تهدد السلام العالمي ، وما هدف التفرقة العنصرية في أمريكا
ألا يستطيعون أن يعيشوا بدون حرب ألا يترك الإنسان روح
التعصب للجنس والدين واللون ويعرف أن بني الإنسان هم هم مهما
كان اللون أو الدين أو الجنس ؟ فإذا استطاع العالم أن يترك هذا
التزم استطاع الأديب أو الشاعر أو الرسام أن ينتج شيئاً ينش
الروح ، غايته الجمال والتسلية لا الثورة على القيم . فمتدئذ لا يكون
هناك دواعي لهذه الثورة وإذا كان سيادتكم يميل على سيجمونه
فرويد مقاله عن اللاشعور فاني أسألك . . . هلا غضبت يوماً قط
وكسرت - دون وعي - كوباً أو مزقت كتاباً ؟ إنه من الخير لنا
أن لا نخادع أنفسنا .

محمد أمين اللشلوطي

كلية الطب البيطري - بجامعة أسبوط